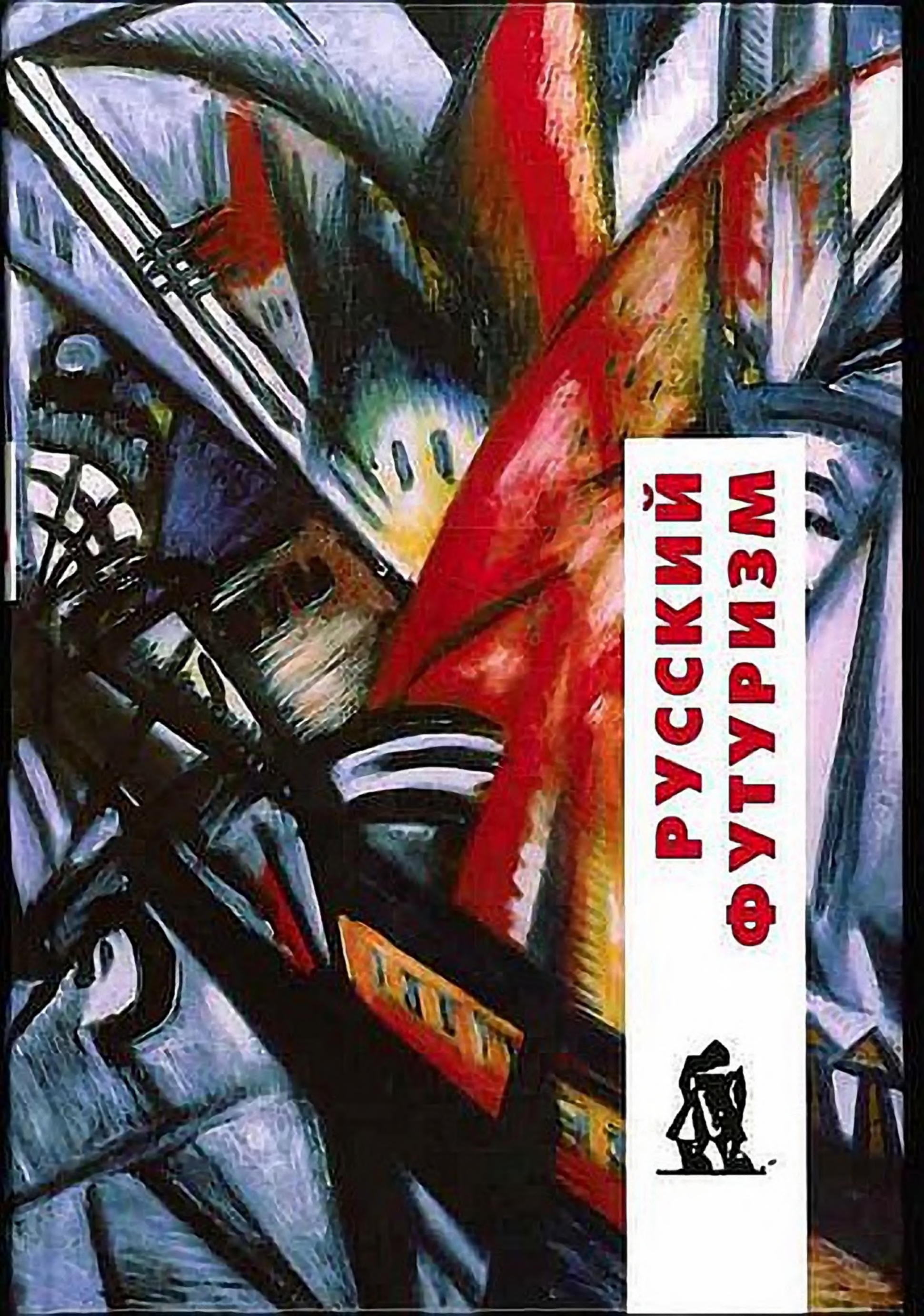

РУССКИЙ
ФУТУРИЗМ

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской Академии наук

Русский Футуризм

Стихи
Статьи
Воспоминания

Санкт-Петербург
ООО «Полиграф»
2009

ББК 83.3
УДК 821.0
Р88

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

Составители:
В. Н. Терёхина, А. П. Зименков

Рецензенты:
А. И. Чагин, А. Е. Никитаев

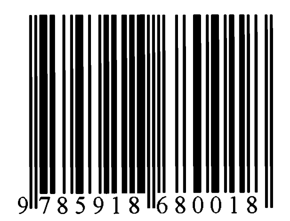
Р88 Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. — СПб.: ООО «Полиграф», 2009. — 832 с.

ISBN 978-5-91868-001-8

В настоящем издании представлены теория и практика основных футуристических групп в России, воспоминания самих футуристов и их современников, критические отклики.

Книга предназначена для широкого круга читателей.

ISBN 978-5-91868-001-8



«ТОЛЬКО МЫ — ЛИЦО НАШЕГО ВРЕМЕНИ...»

Футуризм — одно из универсальных художественных движений XX века. С ним связан эстетический бунт против позитивистского «общественного вкуса», против омертвевших канонов классического наследия и «мистических идеалов». Порыв футуристов к свободному творению новых форм, способных выразить существо грядущего искусства и жизнеустройства, породил немало новаторских идей и значительных достижений в литературе, живописи, музыке, театре.

Первый манифест футуризма был провозглашен итальянским поэтом Филиппе Томмазо Маринетти со страниц парижской газеты «Фигаро» 20 февраля 1909 г. Обращаясь ко «всем живым людям на земле», автор подчеркивал:

1. Мы хотим воспевать любовь к опасности, привычку к энергии и к отваге.

2. Главными элементами нашей поэзии будут: храбрость, дерзость и бунт.

3. До сих пор литература воспевала задумчивую неподвижность, экстаз и сон, мы же хотим восхвалить наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака.

4. Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль со своим кузовом, украшенным громадными трубами со взрывчатым дыханием... рычащий автомобиль, кажущийся бегущим по картечи, прекраснее Самофракийской победы.

5. Мы хотим воспеть человека, держащего маховик, идеальный стебель которого проходит сквозь землю, которая брошена сама на окружность своей орбиты.

6. Надо, чтобы поэт расходовался с жаром, блеском и расточительностью, пусть они увеличат энтузиастское усердие первоначальных элементов.

7. Не существует красоты вне борьбы. Нет шедевров без агрессивности. Поэзия должна быть жестокой атакой против неизвестных сил, чтобы требовать от них преклонения перед человеком.

8. Мы на крайнем мысе веков!.. К чему оглядываться, если нам нужно разбить таинственные двери невозможного. Время и пространство умерли вчера. Мы уже в абсолютном, так как мы уже создали вечную вездесущую быстроту.

9. Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира — милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов, прекрасные идеи, обрекающие на смерть, и презрение к женщине.

10. Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными.

11. Мы воспоем толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом, многоцветные и полифонические прибои революций в современных столицах, ночную вибрацию арсеналов и верфей под их сильными электрическими лунами, прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей, заводы, привешенные к облакам на канатах своего дыма, мосты, гимнастическим прыжком бросившиеся на дьявольскую ножевую фабрику осолнечных рек, авантюристические пакетботы, нюхающие горизонт, локомотивы с широкой грудью, которые топчутся на рельсах, как огромные стальные лошади, взнузданные длинными трубами, скользящий лет аэропланов, винт которых вьется, как хлопанье флагов и аплодисменты толпы энтузиастов.

...Стоя на вершине мира, мы еще раз бросаем вызов звездам!»[1]

Лозунги Маринетти были подхвачены далеко за пределами Италии, несмотря на то, что предпринимались попытки оспорить его приоритет в изобретении термина «футуризм» (испанец

[1] Манифесты итальянского футуризма / Пер. Вадима Шершеневича. М., 1914. С. 7—8.

Габриэль Аломар еще в 1905 г. опубликовал в журнале «L'Avens» статью «El futurismo»). Последователи футуризма появились в Испании (1910), Франции (1912), Германии (1913), Великобритании (1914), Португалии (1915), в славянских странах. В Нью-Йорке в 1915 г. выходил экспериментальный журнал «291», в Токио — «Футуристическая школа Японии». В Аргентине и Чили существовали футуристически ориентированные группы ультраистов, в Мексике — эстридентистов.

В России сообщения о новой литературной школе были достаточно благожелательны. На страницах популярного журнала «Вестник литературы» (1909. № 5) говорилось: «Футуризм — это слово, новое в литературе, как были новы слова *романтизм*, *натурализм*, *символизм* и другие *измы*, — пущено в обращение пока только в Италии и Франции группой литературных новаторов во главе с молодым поэтом Маринетти, редактором миланского журнала “Poesia”». Автор заметки подчеркивал, что новая доктрина прославляет инстинкт, и цитировал слова Маринетти: «Мы будем опрометчивыми и мятежными. Наши предшественники прославляли неподвижность глубокомыслия, мы будем воспевать удар кулаком. Несущийся автомобиль прекраснее любой картины». Журналист сочувственно отнесся и к призыву футуристов разрушать музеи, считая, что Маринетти доводит свою мысль до ее крайнего проявления лишь для того, чтобы привлечь внимание публики: «Понятно, он не станет жечь совершенные произведения. Но, несомненно также, что нас отделяет от действительности слишком много воспоминаний. Познание прошлого мешает свежести наших впечатлений, наивности наших радостей. Мы не можем иметь личных мыслей и чувств, давно почившие думают и чувствуют в нас...» Более подробно о выступлениях футуристов рассказали Михаил Кузмин и Паоло Буцци в «Письмах из Италии» в журнале «Аполлон» летом 1910 г. Но долгое время «футуризм» оставался для газетчиков очередной модной темой, такой же, как «футбол» и «танго». «Футуристы стали бытовым явлением столичной жизни», — писал Евгений Адамов в газете «День».

Безусловно, футуристические манифесты в России попали на хорошо подготовленную почву и не были единственным источ-

ником, из которого питалось новое искусство. В значительной мере основы русского футуризма намечались его главными оппонентами — символистами. Темы города, машинной цивилизации, всеобщего хаоса и разрыва привычных связей, отступления от нормативной поэтики, сложные виды рифм, — все это уже наблюдалось в их поэзии. Поколение футуристов не только выросло в атмосфере символизма, но и получило в наследство от него разнообразные связи с европейской культурой, прежде всего с французской и немецкой (см. Краткую летопись). Именно широкий историко-художественный контекст, в котором формировался русский футуризм, во многом определил его неповторимый облик. Так, если в Италии футуризм был представлен одной группой Маринетти, а в других странах практически исчерпывался литературными выступлениями, то понятие «русский футуризм» включало целый спектр явлений — от подчеркнуто независимых кубофутуристов до эпигонов «Мезонина поэзии», от близких к экспрессионизму участников «Союза молодежи» до лучистов и всеков. Чрезвычайная интенсивность новаторских выступлений, борьба за первенство в открытии перспективных путей определяла накал взаимной, порой уничтожающей, критики, едва ли не превосходившей полемику с символистами. В силу этого манифесты русских футуристов не столько объединяли отдельных участников движения, сколько закрепляли их противоборство и обособленность, тогда как Маринетти видел в манифестах род искусства. Немало отличий существовало в отношении к словесному материалу. Так, «слова на свободе» предполагали создание «цепи аналогий», «серии новых образов», но не изменения словоформ. Словотворческие опыты Хлебникова по склонению корней, заумный язык Крученых, использование «ноль-формы» Василиском Гнедовым значительно углубляли эксперимент в поэзии. Особый интерес к фольклору заставлял критиков писать о том, что «будетлянство не есть футуризм, в то время как последний вовсе отрицает традицию, будетлянство есть новотворчество, вскормленное великолепными традициями русской древности» [2].

[2] *Аренс Л.* Хлебников — основатель будетлян // Книга и революция. 1922. № 9–10. С. 25.

«Грядущее обрисует фигуру футуризма во весь рост», — заявлял Владимир Маяковский в 1918 г. О становлении и взаимодействии основных футуристических групп в России пойдет речь ниже.

Кубофутуризм

«Живопись и поэзия первые осознали свою свободу» — с этого утверждения ведет начало кубофутуризм, уникальное движение, органично объединившее литературу и изобразительное искусство в поисках нового. Почти одновременно в 1908 г. секретарь редакции журнала «Весна» Василий Каменский опубликовал «Искушение грешника», ритмическую прозу никому не известного студента Виктора Хлебникова, а приват-доцент и врач Генерального штаба Николай Кульбин собрал вокруг себя группу художников «Треугольник». Тогда же в Москве на углу Мясницкой и Банковского переулка на выставке «Стефанос-Венок» состоялось знакомство братьев Бурлюков с Михаилом Ларионовым, Аристархом Лентуловым и совместная поездка в Петербург к Кульбину. Весной 1909 г. на организованной Кульбиным выставке «Импрессионисты» встретились художник и композитор Михаил Матюшин, который вместе с женой, поэтессой и художницей Еленой Гуро, экспонировал свои работы, и Василий Каменский, автор одной из картин («Березы»). В дальнейшем с кружком Кульбина было связано их участие в Первой выставке рисунков и автографов русских писателей «Треугольник» в марте 1910 г. и в сборнике «Студия импрессионистов». Хлебников замечал:

Странная ломка миров живописных
Была предтечею свободы,
Освобожденьем от цепей,
Так ты шагало, искусство.

К началу 1910 г. сложился круг единомышленников, которым Хлебников дал имя «будетлян» и глубокую, оригинальную философско-эстетическую программу. Хлебников исходил из первобытного синкретизма творческого духа и возвращал словесность к ее истокам. «Словотворчество, — писал он, — враг

книжного окаменения языка, и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем» [3].

Новаторская поэтика Хлебникова была созвучна устремлениям будетлян. Когда через несколько лет авторы «Первого журнала русских футуристов» собирали «Материалы для истории русских литературных нравов», они так заявляли о своих истоках: «В 1910 году вышла книга “Садок Судей (1)” — в ней гениальный Виктор Хлебников встал во главе русской новой литературы. В этой книжке, напечатанной на обоях, впервые был указан новый путь поэтического творчества» [4].

Издатель «Садка Судей» Матюшин вспоминал учредительное собрание участников: Хлебников, Елена Гуро, В. Каменский, Д. и Н. Бурлюки, Ек. Низен, С. Мясоедов, А. Гей (Городецкий): «Сколько остроумных соображений, сколько насмешек над теми, кто придет в тупик от одного вида книжки, напечатанной на обоях, со странными стихами и прозой. Тут же В. Бурлюк рисовал портреты участников сборника. Тут же рождались и шуточные экспромты, возбуждавшие не смех, а грохот. Книжку никто не хотел печатать, поэтому мы ее напечатали в типографии немецкой газеты». Была ли она замечена среди десятков поэтических книг того времени? Однозначно на этот вопрос не мог ответить даже Матюшин. В рукописи «Путь художника» читаем: «Эта книжечка упала как бомба в собрание “мистиков” у Вяч. Иванова. Бурлюки очень благочестиво проникли тогда в литературное собрание у Вяч. Иванова, уходя “насовали” “Садок” всем присутствовавшим в пальто, в шинели, в каждый карман по книжке “Садка”». В других воспоминаниях он замечал: «На наше первое выступление символисты почти не обратили внимания, приняв бомбу за обыкновенную детскую хлопушку». Как бы то ни было, он с полным правом мог повторить слова Уолта Уитмена: «Я и подобные мне убеждаем не метафорами, не стихами, не доводами, мы убеждаем тем, что существуем». Изданный в апреле 1910 г. тиражом всего 300 экземпляров «Садок

---

[3] *Хлебников Велимир*. Творения. М., 1986. С. 627.

[4] Первый журнал русских футуристов. М., 1914. С. 104.

судей» самим своим существованием составлял оппозицию «эстетике старья».

Тогда же группа художников «Треугольника», не удовлетворенная «эклектичностью, декадентством и врубелизмом лидера», откололась от Кульбина, достигшего *«кульбинационного пункта»*. Они создали по инициативе Матюшина и Гуро общество «Союз молодежи». В уставе, утвержденном 16 февраля 1910 г., было записано, что цель общества — «ознакомление своих членов с современными течениями в искусстве, развитие в них эстетических вкусов путем совместных занятий рисованием и живописью, а также обменом мнений по вопросам искусства». Членами «Союза молодежи» были художники Павел Филонов, Ольга Розанова, Вольдемар Матвей, Эдуард Спандиков и др. Секретарем был избран декоратор Троицкого театра миниатюр Иосиф Школьник, а председателем — Левкий Жевержеев, владелец парчовой фабрики, собиратель коллекции по истории театра. Он посильно субсидировал общество художников. В выставках «Союза молодежи» принимали участие и московские живописцы, входившие в общество «Бубновый валет», в группу Ларионова.

Один из них — Давид Бурлюк с самого начала стремился создать радикальную платформу для критики искусства прошлого. Распространенная на выставке «Треугольник» листовка «По поводу “художественных писем” г-на А. Бенуа» вызвала скандал. «Знали ли мы в это время об итальянском футуризме? — вспоминал Матюшин. — Знали, хотя и мало. До нас доходили вести о новом искусстве из Франции... Зимой 1910 года я был в Москве у Щукина и он мне показал работы Пикассо, висевшие над картинами другого испанца — Сулоаги. Это старенькое академическое искусство и новое так были контрастны, что я в изумлении перескакивал с одного на другое и, наконец, уставился на Пикассо и не мог оторваться. Щукин сказал, что вещи этого молодого испанца у него на “испытании”»[5]. Весной того же года Д. Бурлюк делился с Матюшиным своим впечатлением от коллекций московских собирателей французской живописи С. И. Щукина

[5] *Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М.* К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 144.

и И. А. Морозова: «...это то, без чего я не рискнул бы начать работу. Дома мы третий день — все старое пошло на сломку, и ах как трудно и весело начать все сначала».

Осенью 1911 г. в Московском училище живописи, ваяния и зодчества произошла встреча Д. Бурлюка с Владимиром Маяковским. Вместе с участниками первого сборника «Садок судей» он и Алексей Крученых, занимавшийся в студии художника К. Юона, составили ядро литературного объединения будетлян «Гилея». «Гилея» (лесная) — древнегреческое название скифской области в устье Днепра близ Херсона. Там близ села Чернянка служил управляющим имением отец Бурлюков, и в гостях у многочисленного семейства в годы становления кубофутуризма побывали Ларионов, Хлебников, Маяковский, Лившиц, Крученых и др. Д. Бурлюк сообщал Каменскому: «Прибыли и записались новые борцы — Володя Маяковский и А. Крученых. Эти два очень надежные. Особливо Маяковский, который учится в школе живописи вместе со мной. Необходимо скоро действовать. Бурно! Крученых с Хлебниковым на Песочной у Матюшина, Петербурге. Там же Бенедикт Лившиц и Коля. Брат Володя Пензе учится живописи»[6]. Был задуман сборник полемических материалов, в основе которого — выступления Бурлюка на диспутах «Бубнового валета» зимой 1912 г. и в «Союзе молодежи» в ноябре того же года вместе с Маяковским. К этому времени уже вышли первые книжки Крученых и Хлебникова, изданные литографским способом, иллюстрированные Ларионовым и Гончаровой. «Тогда же выскочил “Дыр бул щыл” (в “Помаде”), который, говорят, гораздо известнее меня самого», — вспоминал Крученых. Он хотел привлечь к этой работе и Елену Гуро. Сохранился ее ответ с тонкими наблюдениями над творчеством, своим и коллеги:

«Спасибо за письмо.

Зовут меня Елена Генриховна, а часто меня товарищи зовут просто Гуро — зовите как Вам нравится. Меня очень обрадовало Ваше предложение рисовать! Сумею ли я только? Во всяком случае, обещайте, что будете без стеснения забраковывать все, что не пойдет.

---

[6] *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 31.

Этой книжки ("Старинная любовь") у меня как раз нету, но я постараюсь достать, прочесть ее, боюсь одного, если очень потребуется старинная стильность, я не знаток стилей, и у меня нет той специфической способности их воскрешать, как бывает у иных врожденно — но чрез чувство опять что-то бывает возможно.

Мне стыдно посылать Вам "Шарманку". Это первая ступень хотя искреннего, но связанного исканием техники и формы творчества и, пожалуй, исканием не на тех путях. Недовольство этой формой бросило меня к теперешнему отрицанию формы, но здесь я страдаю от недостатка схемы, от недостатка лаконизма "подразумевания", который заставляет разгадывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность. То, что есть в новых исканиях, так прекрасно у Вас, например, в пространствах меж штрихами готова выглянуть та суть, которой еще вовсе нет названия на языке людей, та суть, которой соответствуют Ваши новые слова. То, что они вызывают в душе, не навязывая сейчас уже узкого значения, — ведь так?

Е. Г. Гуро»[7].

В конце 1912 г. произошли важные события в жизни «Союза молодежи» и «Гилеи», которые содействовали их дальнейшему сближению. На очередной выставке активно участвовали московские художники, в том числе Маяковский, в члены общества «СМ» были приняты Д. Бурлюк, Казимир Малевич, Владимир Татлин. В Москве 18 декабря вышел из печати альманах «В защиту нового искусства». Его заглавие — «Пощечина общественному вкусу» — стало нарицательным. Критики и газетные фельетонисты без труда уловили связь между событиями, их принадлежность к единому кругу. А. Измайлов, рецензируя «Пощечину», иронизировал над молодыми эксцентриками: «Серая бумага, в какую завертывают в мелочной лавке ваксу и крупу, обложка из парусины цвета "вши, упавшей в обморок", заглавие, тиснутое грязной кирпичной краской, — все это, намеренно безвкусное, явно рассчитано на ошеломление читателя. Мы хохотали недавно над выставкой "Союза молодежи", над этой смехотвор-

---

[7] *Крученых А.* Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996. С. 129—130.

ной мазней кубических лиц, четырехугольных цветов и людей, точно свинченных из точеных стальных частей. В "Пощечине" — дана словесная мотивировка этих диких новшеств»[8].

Действительно, в альманахе большое внимание уделено проблемам живописи, аналогичности путей развития современной поэзии и изобразительного искусства.

Фельетонисты пробовали свести дело к «затее веселых ребят», вздумавших позабавить себя и посмеяться над другими: «...двое из них, Бурлюки, уже достаточно нахохотались над любопытными, не только забредшими на выставку кубистов, но даже всерьез критиковавшими шутливую мазню "футуристов". Спешу, впрочем, — добавляет некто Берендеев, — извиниться перед двумя Бурлюками и гг. Кандинским и Крученых, выпустившими на днях целую книгу "футуристских" цветов и прозы. <...> Хотя эти футуристские "гиацинтофоры декабря" сильно напоминают гоголевское "мартобря", я, увлеченный веселой книжкой, готов тоже пуститься в поэтический кубизм:

Плечами жми,
Но не прими
Двух бур-
люков
За дур-
Аков!..»

Другие критики видели в появлении «Пощечины» доказательство падения нравов, когда «торжествуя, гримасничая и издеваясь, хулиганство изо дня в день цинично заливает своими грязными волнами помятую русскую действительность... И если одно сословие выдвигает Хвостовых и Пуришкевичей, то другое — служит питомником бурлюков». Их необузданному хулиганству, по мнению Д. Философова, найдено достойное определение — «свинофильство».

Но были те, кто за броской фразой манифеста сумел увидеть не забаву, а подлинную проблему литературной традиции и ее обновления. Александр Блок в записных книжках 1913 г. размышлял: «А что если так: Пушкина начали любить по-новому —

---

[8] Биржевые ведомости. 1913. 25 января.

вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а... футуристы... Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным... (да ведь оно всегда таково), а старое — великим и известным. Уже потому, что бранить во имя нового — труднее и ответственнее». С этим наблюдением перекликается запись Хлебникова в альбоме Жевержеева 26 октября 1915 г.: «Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина “с парохода современности” Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал Пушкина в 1913 году Дантес, убивший Пушкина в 1837 году... Убийца живого Пушкина, обагривший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) слова, чтобы повторить отвлеченный выстрел по всходу табуна молодых Пушкиных нового столетия». Недаром само название альманаха восходит, по наблюдению Р. Дуганова, к пощечине, данной Русланом Голове с тем, чтобы завладеть былинным мечом, стать его наследником и подлинным защитником. Кубофутуристы считали, что этой книгой официально был учрежден футуризм в России, «открыты новые дали, новые возможности. Принцип свободы поэтического творчества — заявлен гордо и непреклонно». Спустя два месяца появился новый выпуск альманаха «Садок судей», напечатанный также на обоях, но в увеличенном формате и с тремя новыми именами — Маяковский, Крученых, Лившиц.

Подчеркивая преемственность с целями 1-го «Садка судей», составители манифеста выдвигали новые принципы творчества. Георгий Братов так излагал их читателям:

«Перед глазами странная книга:

— “«Садок судей». Часть 2-я”.

Сборник новых произведений модных ныне братьев Бурлюков и компании. В предисловии читаем:

— Мы отрицаем правописание.

— Мы расшатали синтаксис.

— Ненужность и бессмысленность воспеты нами.

Мы новые люди новой жизни.

...Чего ради сочиняется все сие?

...Вспоминаются иные времена.

Лет семь тому назад поэт Ив. Рукавишников так же “безумствовал”, порождая пародии на себя...

А теперь Рукавишников печатается отменно — старые романсы в толстых журналах, куда он вошел с “громким именем”.

В свое время В. Брюсов писал лиловые опусы о бледных ногах...

А теперь Брюсов ведет беллетристический отдел в основательнейшей “Русской мысли” положительнейшему П. Б. Струве» [9].

Критик убеждал себя и публику в том, что ни о каком новаторстве не может быть и речи, что это реклама, без которой не обходится никто, самоутверждаясь в литературе. «Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности, — гневно восклицали будетляне в специально выпущенной листовке “Пощечина общественному вкусу”, обвиняя критиков и непонимании самовитого, самоценного слова. — Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы, Homunculus’ы, питающиеся объедками, падающими со столов реализма — разгула Андреевых, Блоков, Сологубов, Волошиных и им подобных — утверждают (какое грязное обвинение), что мы “декаденты” — последние из них — и что мы не сказали ничего нового — ни в размере, ни в рифме, ни в отношении к слову». Крученых вспоминал, что Хлебников особенно любил эту листовку и расклеивал ее в вегетарианской столовой среди всяческих толстовских объявлений и, хитро улыбаясь, раскладывал на пустых столах, как меню...

В марте 1913 г. «Гилея» вошла на правах литературной секции в «Союз молодежи», что ознаменовалось совместным выпуском сборника «Союз молодежи» (№ 3). Два публичных диспута, устроенных в Троицком театре 23 и 24 марта 1913 г., особенно интересны, по воспоминаниям Матюшина, тем, что вскрывали суть направления: «На первом диспуте “О современной живописи” — я председательствовал. Выступили с докладами Д. Бурлюк и К. Малевич.

Малевич доказывал, что натурализм и фотография — одно и то же. Со словами “вот что делает Серов...” Малевич проектирует на экран обыкновенную картинку из модного журнала “Женщина в шляпе и манто”.

---

[9] Первый журнал русских футуристов. С. 111, 122.

Поднялся скандал, пришлось объявить перерыв, но Малевичу так и не дали договорить.

На втором диспуте "О новейшей русской литературе" в качестве докладчиков выступали Давид и Николай Бурлюки, Крученых и Маяковский. Сначала все шло довольно гладко, но когда выступил Д. Бурлюк и сказал, что Толстой — "светская сплетница", поднялся страшный шум. С какой-то старушкой случился обморок, и ее унесли...» [10]

Газеты пестрели заголовками вроде «Поэзия свихнувшихся мозгов», «Рыцари безумия», появились книги на тему «футуризм и безумие» с научным сопоставлением творчества кубофутуристов и душевнобольных. Ажиотаж возрастал от того, что в январе душевнобольной Балашов нанес удары ножом по картине Репина «Иван Грозный». Левые художники использовали этот случай как еще один аргумент против «натурализма», провоцирующего инстинкты. «Академики», в свою очередь, обвиняли «кубистов и футуристов» в разрушении искусства вообще.

Хлебников в посвящении Бурлюку напоминал:

Какая сила искалечила
Твою непризнанную мощь
И дерзкой властью обеспечила
Слова: «Бурлюк и подлый нож
В грудь бедного искусства»?
Ведь на «Иоанне Грозном» шов —
Он был заделан позже густо —
Провел красиво Балашов [11].

Выступления на диспутах были особым видом творчества кубофутуристов, включавшим помимо традиционных докладов и чтения произведений театрализацию костюмов (желтая кофта или розовый смокинг Маяковского, расписные ложки, пучки моркови в петлицах Бурлюка, Крученых), специальный грим и раскраску лиц, декоративные ширмы, показ диапозитивов, вывешивание афиш и раздачу листовок. Один из благожелательно настроенных зрителей писал: «Когда подымается занавес, на эстраде сидят все они, вся их школа. Давид Бурлюк, молодой человек семинарского вида, сидит развалившись на стуле

[10] К истории русского авангарда. С. 149.
[11] *Хлебников Велимир*. Указ. соч. С. 164.

и разглядывает публику в лорнет. Лорнет — его специальность. Он и на снимках с лорнетом. Его брат, Николай Бурлюк, высокий студент в форменном сюртуке, совсем зеленый юноша. Он читает какой-то сокрушительный доклад чуть ли не об упразднении всего (всего? — Да всего!), очень серьезен, но иногда, когда публика хохочет особенно громко, он вдруг неожиданно улыбается. И видно, что и он не прочь бы посмеяться.

Великолепен гениальный поэт Алексей Крученых. Из густых, зачесанных à la Гоголь волос торчит длинный нос. Говорит он с сильным украинским акцентом, презирает публику невероятно и требует полной отмены знаков препинания.

— В Хранции, — говорит он, — литература уже...

— Ккак? — спрашивают его из публики.

— В Хранции, говорю я...

— Ну да! Народ говорит "Хранция", и мне так нравится больше!..» [12]

Успех кубофутуристических вечеров заставил задуматься о создании театрального зрелища. В июле 1913 г. Матюшин, Малевич и Крученых собрались на Первый Всероссийский съезд баячей будущего в Усикирко, дачном поселке в Финляндии (Хлебников потерял высланные на дорогу деньги и не присутствовал). В принятом манифесте говорилось, что пора «устремиться на оплот художественной чахлости — на русский театр и решительно преобразовать его». С этой целью учреждался новый театр «Будетлянин». Предполагалось поставить «Снежимочку» Хлебникова и заказанные вещи: пьесу Маяковского, первоначально названную «Железная дорога» (позже — «Восстание вещей»), и оперу Матюшина по пьесе Крученых «Победа над солнцем». Предваряя сборник памяти Е. Гуро, Матюшин писал: «Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти не приемлемые для нормально-усталой души, — так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга: так сладки речи только для тех, кто все сжег за собою. Но все эти победы — только средства. А цель — тот новый удивительный мир впереди, в котором даже *вещи воскреснут*» [13]. Устремляясь

---

[12] Первый журнал русских футуристов. С. 123.

[13] *Хлебников В., Крученых А., Гуро Е.* Трое. СПб., 1913. С. 3.

к такому синтезу разных форм искусства, «Гилея» и «Союз молодежи» объединили все силы в подготовке спектакля. Бурлюк и Малевич сообщали из Москвы Матюшину: «Полны боевых разговоров — о Драме — трагедии Маяковского — уже почти написана — и о Вашей опере — очень интересно — не упустите лишь момента, а такой сейчас именно безусловно есть» [14]. Над оформлением трагедии работали Филонов и Школьник, помогала Ольга Розанова. Ею же была сделана литографическая афиша «Первые в мире постановки футуристов театра» (вторая, наборная, принадлежала Д. Бурлюку). Главную роль в спектакле исполнял автор — Владимир Маяковский. «И как просто было это все, — писал Борис Пастернак. — Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавье скрывало гениально простое открытье, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья» [15].

Декорации и эскизы костюмов к опере «Победа над солнцем» выполнил Малевич. Он признавал, что экспериментальные сюжетные и словесные формы пьесы содействовали зарождению супрематических идей. Не случайно черный квадрат, символ абстрактного искусства XX века, впервые появился здесь в качестве занавеса (разрывая его, актеры преодолевали «материю» и оказывались в «ином пространстве»). Эффект углубляла музыка Матюшина. Композитор вспоминал, как ему представлялась новая страна небывалых возможностей: «Мне казалось, я вижу и слышу пласты правильно рифмующихся в бесконечности масс...» Он высоко ценил игру Крученых — исполнителя роли Неприятеля, дерущегося с самим собой, и Чтеца.

Спектакли в Петербургском театре Луна-парк стали кульминацией кубофутуристического движения. Пресса выразила резкое неприятие всего, что создали будетляне. Тот же А. Измайлов в фельетоне «Рыцари зеленого осла» не пожалел красок, чтобы разоблачить спектакль «Владимир Маяковский» как «бред куриной души»:

---

[14] Открытка Д. Бурлюка М. Матюшину от 6 сентября 1913 г. ГММ.

[15] *Пастернак Б.* Охранная грамота. М., 1989. С. 70—71.

«Вместо декораций были два плаката, пестро размалеванные и напоминавшие вскрытую внутренность пьяницы, как ее изображают на лубочных картинках в поучение алкоголикам. Какое-то пестрое месиво рук, ног, лиц, детских игрушек. ...Какие-то святочные хари выносили кренделя, пряники и огромную рыбу в человеческий рост. Поэт предъявлял женские губы, истрепанные поцелуями, и бросал их о пол... Словом, проделали все, что дает полное право на заключение человека в смирительную рубашку» [16].

В другой рецензии под названием «Бобок» отмечалось: «Автор "Трагедии", в начале струсивший, к концу расхрабрился, обозвал публику "жирными крысами" и заявил, что больше всего ему нравится его собственная фамилия, которую тут же громко произнес. Розанов тоже говорил о своей фамилии, которая ему, впрочем, не нравится и даже противна, о своей жалкой мизерабельной внешности, о своей грязной душе и о своей... гениальности» [17]. Неожиданное свое сравнение автор относил к саморазоблачению этих натур, сходному с изображенным в рассказе Достоевского «Бобок».

Премьера оперы «Победа над солнцем» шла в обстановке скандала. Мгебров рассказывал: «Занавес взвился, и зритель очутился перед вторым из белого коленкора, на котором тремя разнообразными иероглифами изображался сам автор, композитор и художник. Раздался аккорд музыки, и второй занавес открылся надвое. Появился глашатай и трубадур — или я не знаю кто с кровавыми руками, с большим папирусом. Он стал читать пролог.

— Скучно... уходите!» [18]

Крученых вспоминал, что на вызовы автора администратор ответил: «Его увезли в сумасшедший дом».

Пять спектаклей в начале декабря 1913 г. вызвали настоящий шквал откликов не только в столичных, но и в провинциальных газетах и журналах. Однако они не принесли кассового успеха.

---

[16] Биржевые ведомости. 1913. 5 декабря. Веч. вып.

[17] Современное слово. 1913. 5 декабря.

[18] *Мгебров А.* Трагедия «Владимир Маяковский» // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 110.

Крученых укорял Жевержеева в скупом финансировании постановки.

Филонов увидел в Бурлюках «эксплуататоров нового искусства»... Возможно, соединение в работе над спектаклями стольких индивидуальностей, уже ощутивших свою силу и самостоятельность, не могло быть длительным и устойчивым. Начался новый этап, и каждый вслед за Маяковским мог подвести некоторый итог: «Для меня эти годы — формальная работа, овладение словом... Это время завершилось трагедией "Владимир Маяковский"».

Проходившая в ноябре 1913 — январе 1914 г. выставка «СМ» стала последней. Общество распалось, но его смерть была сродни умиранию созревшего колоса. Дальнейшее развитие получили сформировавшиеся здесь идеи аналитического реализма Филонова, супрематизма Малевича, «расширенного смотрения» Матюшина. Со своими программами выступили Хлебников и Крученых (словотворчество и заумный язык). Не прекратилось и сложившееся сотрудничество художников и поэтов — Ольга Розанова создавала уникальные образцы литографических книг Алексея Крученых, печатала на гектографе «цветным самописьмом» стихи Хлебникова («Тэ ли лэ»), делала цветные линогравюры с изображением игральных карт для «Заумной гниги» Крученых и Алягрова (Р. Якобсона). В изготовленных ею ручным способом альбомах монохромных линогравюр с текстом Крученых «Война» и цветных коллажей «Вселенская война-Ъ» заумная поэзия подавала руку заумной живописи. Читатель, по остроумному замечанию Кандинского, внезапно превращался в зрителя. Опыты визуальной поэзии осуществлял Каменский в пятиугольных книгах из ярких обоев, которые экспонировал на художественных выставках как картины. Некоторые книги кубофутуристов имели подзаголовки — *сборники стихов и рисунков* («Дохлая луна», «Требник троих»). Их оформление вызывало недовольство цензоров, с чем связаны просьбы Бурлюка к Матюшину (самому старшему по возрасту) представить книгу цензору или обещание прислать для этой цели «экземпляр поскромней». Матюшин вспоминал: «В феврале 1914 г. я был вызван в Окружной суд как ответчик за изданный мною и Пуни сборник "Рыкающий Парнас": в помещенных в сборнике рисун-

ках Филонова и Д. Бурлюка цензура усмотрела нарушение благопристойности. Но суд не состоялся. По какой-то формальной причине он был отложен, а затем и совсем прекращен ввиду того, что сборник успели конфисковать еще до выхода в свет. Мне все-таки удалось сотни две распространить сразу по получении экземпляров из типографии. К счастью, полицейский надзор об этом не узнал. Сборник был мгновенно расхватан» [19]. В книге был последний коллективный манифест кубофутуристов «Идите к черту!». Под ним стояла и подпись эгофутуриста Игоря Северянина, что означало переход от полной конфронтации к тактическому сближению будетлян с участниками других футуристических групп. Так, зимой 1913/14 г. проходило турне футуристов, к участию в котором были привлечены Северянин, Баян, Константин Большаков. Впервые выйдя за пределы двух столиц, «речетворцы» объехали 15 городов. «Веселый год, — вспоминал Маяковский. — Ездили Россией. Вечера. Лекции. Губернаторство настораживалось. В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина. Часто обрывались полицией на полуслове доклада» [20]. Вряд ли публика, рвавшаяся на выступления футуристов в лучших залах местных Дворянских собраний и театров, воспринимала новизну их творчества, — скорее это было желание приобщиться к модному столичному явлению. Харьковское «Утро», например, сообщало: «Вчера на Сумской улице творилось нечто сверхъестественное: громадная толпа запрудила улицу. Что случилось? Пожар? Нет! Это среди гуляющей публики появились вожди футуризма — Бурлюк, Каменский, Маяковский. Все трое в цилиндрах, из-под пальто видны желтые кофты, в петлицах воткнуты пучки редиски...» Однако доклады Д. Бурлюка «Кубизм и футуризм», Каменского «Аэропланы и поэзия футуристов» и особенно «Достижения футуризма» Маяковского затрагивали серьезные проблемы. «Мы, говорил Маяковский, хотим дать теоретическое обоснование футуризма. Те, кто полагали, что им придется участвовать в скандале и работать руками, должны разочароваться: им придется работать мозгами... Поэзия футуризма — это поэзия города, со-

---

[19] К истории русского авангарда. С. 155.

[20] *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 22.

временного города. Город обогатил наши переживания и впечатления новыми городскими элементами, которых не знали поэты прошлого... Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешащие ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина», — так излагал выступление поэта корреспондент «Трудовой газеты» города Николаева.

В промежутках между поездками состоялась встреча будетлян с лидером итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти, посетившим в январе—феврале 1914 г. Петербург и Москву. «Когда приехал Маринетти, — рассказывал Михаил Ларионов, — Володя Маяковский говорил: “Что это за господин ревизор приехал посмотреть свои отделения? А отделения-то важнее ревизора...”». Стремясь противопоставить русский футуризм итальянскому, отстоять его самостоятельность, Хлебников обратился к Маринетти с письмом: «Восток бросает вызов надменному Западу...» Вместе с Бенедиктом Лившицем он распространял листовку, направленную против «кружев холопства на баранах гостеприимства».

Весной 1914 г. была предпринята попытка создать «официоз» кубофутуризма, каким должен был стать «Первый журнал русских футуристов» и созданное братьями Бурлюками «Издательство 1-го журнала русских футуристов “Гилея”». К этому времени уже не существовали издательства «Союза молодежи», «Петербургского глашатая», «Гилеи», выходили последние книги в «Журавле» Матюшина и «ЕУЫ» Крученых. Но издание журнала прекратилось после первого номера. В июле 1914 г. началась мировая война. Были наложены ограничения на публичные выступления, введена военная цензура. Оказались призванными в армию или на военную службу Николай и Владимир Бурлюки, Хлебников, Маяковский, Лившиц, Ларионов, Якулов, Филонов. Крученых учительствовал в станице Баталпашинской, уехали из столиц Каменский и Д. Бурлюк. Последующие издания имели явно объединительный характер, теряли остроту и программность. Так, в феврале 1915 г. в Петрограде вышел альманах «Стрелец». Бурлюк отметил, что в этой книге «футуристы как тараканы меж солидно отсыревших (климат такой) бревен символизма». Действительно, впервые здесь встретились

стихи футуристов и произведения Блока, Кузмина, Сологуба. Похожим было явление футуристов на выставке «1915» в Москве. Вместе с полотнами академиков в респектабельных залах висел «Самопортрет» Маяковского, состоявший из половинки цилиндра, перчатки и трости, его кубистическая «Рулетка» с приклеенными игральными картами, «Озонатор» Клюна в виде простого вентилятора, контррельефы Татлина и пр. В статье «Единая эстетическая Россия», помещенной в альманахе «Весеннее контрагентство муз», Д. Бурлюк отстаивал право всякого искусства быть представленным в музеях и сохраненным для будущего: «После всей неразберихи — *нужной, живительной* — не только тех годов, что прожили, но и этих, переживаемых, — России, Великой России — кроме "густо развитой сети железных дорог" — нужно будет, и сейчас это началось, достаточное количество Культуры. В мире художественной жизни — о коей речь у нас — это означает уважение к чужому мнению. Допущение веры иной — чем моя!» [21]

В том же 1915 г., весной и зимой, прошли две яркие футуристические выставки картин «Трамвай В» и «0,10», на которых сформировалось ядро нового художественного общества «Супремус».

Его организатор Казимир Малевич сообщил Матюшину в ноябре 1915 г. о том, что вначале вся выставочная группа «заявила протест» против выхода из футуризма и желания художника называть свои картины супрематизмом: «Причина такая, что мы все тоже уже не футуристы, но еще не знаем, как себя определить, и у нас было мало времени думать над этим». Но уже к концу года произошло размежевание группы Малевича, тяготевшей к чистой форме, «живописной зауми», и «содержательного» направления, которое представлял Маяковский: прочитанные после вернисажа выставки «0,10» отрывки из поэмы «Война и мир» были восприняты художниками как измена новому искусству.

С выходом альманаха «Взял», в котором, кроме Хлебникова, Маяковского, Пастернака, участвовали филологи-футуристы В. Шкловский, О. Брик, начался новый этап развития футуристической теории. После манифестов, деклараций, статей В. Хлеб-

---

[21] Весеннее контрагентство муз. М., 1915. С. 103.

никова, А. Крученых, Д. и Н. Бурлюков, после соответствующих опытов в живописи и поэзии появилась возможность более глубоко рассмотреть приемы словообработки. Любопытно, что в сборнике Асеева и Петникова «Леторей» (1915) было объявлено о готовящемся издании Вестника художественной речи «Слововед» при участии Асеева, Д. Бурлюка, Н. Бурлюка, Матюшина, Маяковского, Петникова, Хлебникова, П. А. Флоренского. В программе «Слововеда» значилось: «1. Движение и развитие речи: а) разговорная речь: московская, северная, юго-западная, наречия, говор, жаргон; b) книжная речь: словосечение, словообраз, силослов. 2. Реклама новаторов: а) прения, b) обзоры и руководства; с) живая речь: выступления, материалы (звук, слово, сказ, стих); 3. Перечни живокниг, списки и сведения по книгоделию».

Неосуществленный замысел, тем не менее, обнаруживал потенциал футуристической мысли, сказавшийся в деятельности Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ) и становлении формальной школы. Но в целом фронт искусства застывал и, по воспоминаниям Матюшина, лишь немногие искали новые формы выражения. *Прикладные, практические* задачи выдвигались на первый план. Маяковский предупреждал: «...не бойтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего».

Эгофутуризм

В отличие от кубофутуризма, который вырос на «глыбе слова *мы*» из творческого содружества единомышленников — авторов коллективных изданий, эгофутуризм был индивидуальным изобретением поэта Игоря Северянина. Издавший в 1904—1912 гг. за собственный счет 35 стихотворных брошюр (журналы и солидные издательства отказывали молодому поэту), Северянин достиг известности только после того, как в 1909 г. Лев Толстой с возмущением отозвался о его книжке «Интуитивные краски». Поэт вспоминал: «...всероссийская пресса подняла вой и дикое улюлюканье, чем и сделала меня сразу известным на всю страну!.. С тех пор каждая моя новая брошюра тщательно комментировалась критикой на все лады, и с легкой руки Толстого, хва-

лившего Ратгауза в эпоху Фофанова, меня стали бранить все кому было не лень». Эта «двусмысленная слава», определившая своеобразное место Северянина в тогдашней литературе, содействовала провозглашению собственного стихотворного манифеста — «Пролога Эгофутуризм» (1911). «В отличие от школы Маринетти, — пояснил он, — я прибавил к этому слову (футуризм) приставку “эго” и в скобках: “вселенский” ...Лозунгами моего эгофутуризма были: 1. Душа — единственная истина. 2. Самоутвержденье личности. 3. Поиски нового без отверганья старого. 4. Осмысленные неологизмы. 5. Смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы. 6. Борьба со “стереотипами” и “заставками”. 7. Разнообразие метров» [22]. Вокруг Северянина объединились еще не имевшие литературного опыта И. Игнатьев, В. Гнедов, П. Широков, Грааль-Арельский, Д. Крючков.

Встав во главе литературной группы, Северянин, однако, не увлекся теоретическим обоснованием эгофутуризма или полемикой. Возможно, его больше занимало признание со стороны старших символистов. Если он ежегодно отмечал как дорогую дату день знакомства с К. Фофановым — 20 ноября 1907 г., то как же высоко ценил он приветствие В. Брюсова, полученное в 1911 г.:

Юных лириков учитель,
Вождь отважно-жадных душ,
Старых граней разрушитель,
Встань пред ратью, предводитель,
Разрушай преграды грезы, стены тесных
склепов рушь!

Не менее восторженно благословил Северянина Ф. Сологуб в триолете «Восходит новая звезда...». Он же в предисловии к «Громокипящему кубку», книге, принесшей настоящую славу автору (с 1912 по 1915 г. вышло 9 изданий), писал: «Появление поэта радует, и когда возникает новый поэт, душа бывает взволнована, как взволнована бывает она приходом весны». Первые успехи Северянина на эстраде также связаны не с эгофутуристами, а с Сологубом и Ан. Чеботаревской. Они представили Севе-

---

[22] Встречи с прошлым. М., 1982. Вып. 4. С. 131.

рянина «всему Петербургу», посвятив ему вечер в своем салоне, а затем пригласили в поездку по России. Утвердившись как поэт, Северянин, естественно, все менее ощущал необходимость в сотрудничестве с Академией эгопоэзии и завершил его «Эпилогом эгофутуризма» (1912). Примечательно, что в декабре 1913 г. В. Пяст, читая лекцию «Поэзия вне групп», включил в афишу помимо Ахматовой и Мандельштама Игоря Северянина.

Главой эгофутуристов стал девятнадцатилетний Иван Игнатьев. Он образовал «Интуитивную ассоциацию» и стремился от общей символистской ориентации эгофутуризма Северянина перейти к более глубокому философскому и эстетическому обоснованию нового направления как интуитивного творчества индивида. «Интуиция — недостающее звено, утешающее нас сегодня, в конечности спаяет круг иного мира, иного предела, — от коего человек ушел и к коему вновь возвращается. Это, по-видимому, бесконечный путь естества. Вечный круг, вечный бег — вот самоцель эгофутуриста» — таков один из выводов Игнатьева [23].

Игнатьев выступал как теоретик, критик, поэт, он основал издательство «Петербургский глашатай», выпускал одноименную газету (вышло 4 номера), напечатал 9 альманахов и ряд книг эгофутуристов. Сын владельца дровяных складов, Игнатьев был связан в средствах и не мог вести дело широко. Эдиции (издания) эгофутуристов были небольшими по объему — 1—2 листа, минимум иллюстраций, в мягкой обложке и внешне уступали во всем сборникам кубофутуристов. В них почти не было прозы, больших рецензий и критики. Но при этом в альманахах отразилась интересная, своеобразная экспериментаторская работа. Игнатьев утверждал, что «каждая буква имеет не только звук и цвет, но и вкус, но и неразрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, вес и пространственность». Не останавливаясь на словотворчестве, он широко вводил в стихи математические знаки, нотную запись, проектируя визуальную поэзию. В книге «Эшафот» есть любопытное примечание: «Opus 45 написан исключительно для взирания, слушать и говорить его нельзя. Ввиду технической импотенции opus И. В. Игнатьева “Лазоревый логарифм” не может быть исполнен типолитографским спосо-

[23] *Игнатьев И.* Эгофутуризм // Засахаре кры. СПб., 1913. С. 12.

бом». Свои устремления к адекватному отражению уникального внутреннего мира человека поэт выразил афористически: «И тогда я увижу всю звучь и услышу весь спектр...»

Другим экспериментатором был Василиск Гнедов. Он писал стихи и ритмическую прозу (поэзы и ритмеи) на основе старославянских корней, используя алогизм, разрушая синтаксические связи. Павел Широков и Дмитрий Крючков в основном ориентировались на символистскую традицию К. Фофанова и поэзию С. Надсона. Под маркой «Эго» вышел первый сборник Георгия Иванова «Отплытие на о. Цитеру» (1912). Молодой поэт, учившийся в кадетском корпусе, принес свои стихи доктору Кульбину, но по существу был уже тогда более акмеистом, чем эгофутуристом. В конце 1913 г. Г. Иванов вместе с Грааль-Арельским опубликовал в журналах «Гиперборей» и «Аполлон» письма-отречения от прежней группы, но это было не переменой флага, скорее его обретением.

А. Блок, возмущаясь кощунственным псевдонимом «эгиста» Стефана Петрова (Грааль-Арельский), вместе с тем видел черты новой научной поэзии уже в первой его книге «Голубой ажур» (1911). «Вас мучат также звездные миры, на которые Вы смотрите, — писал А. Блок, — и особенно хорошо говорите Вы о звездах...». Служивший астрономом в Петербургском Народном доме, Грааль-Арельский воспевал «причудливые кратеры вулканов, скалистые хребты и звенья котловин, и пятна серые безводных океанов» на Луне, где «мерцают сумрачно зеленый мертвый стронций, и трех цветов в кристаллах глинозем».

Значительное место среди эгофутуристов занимал Константин Олимпов, сын умершего в 1911 г. поэта К. Фофанова. Его стихи разнообразны по инструментовке, эмоциональны, вполне в соответствии с названием его второго сборника «Жонглеры-нервы» (1913). Критики отмечали очевидную зависимость творчества Олимпова от Фофанова и в еще большей степени — Северянина. Источником многих анекдотов была непомерная самовлюбленность, отличавшая Олимпова даже в кругу эгофутуристов: псевдоним поэта подчеркивал его самооценку так же, как названия поэтических книг («Третье Рождество Великого Мирового Поэта», «Проэмний Родителя Мироздания» и т. п.).

С эгофутуристами был некоторое время связан 20-летний «драгунский поэт со стихами, с бессмысленной смертью в груди» — Всеволод Князев. Завсегдатай «Бродячей собаки», близкий друг М. Кузмина, безответно влюбленный в танцовщицу Ольгу Глебову-Судейкину, он не дождался выхода своего первого сборника стихов: «Любовь прошла, и стали ясны и близки смертные черты...» 29 марта 1913 г. В. Князев застрелился. К нему обращено первое посвящение «Поэмы без героя» Анны Ахматовой, он стал одним из прообразов Пьеро:

Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах...
Он — на твой порог!
Поперек...
Да простит тебя Бог!
Сколько гибелей шло к поэту.
Глупый мальчик, он выбрал эту [24].

Рядом с романтической версией поэта, полностью воплощенной в жизнь до самопожертвования, существовал и несколько пародийный вариант в лице симферопольского купца А. Сидорова с витиеватым псевдонимом — Вадим Баян. Предисловие к его книге «Лирический поток: Лирионетты и баркаролы», изданной автором за немалую сумму у Вольфа, написал Северянин, напутствуя своего ученика. Кроме петербургских поэтов-эгофутуристов, в альманахах группы печатались москвичи В. Шершеневич, С. Бобров.

Названия альманахов вполне отразили их внутреннюю противоречивость: с одной стороны, дань символизму-акмеизму: «Оранжевая урна» (Памяти К. М. Фофанова), «Стеклянные цепи», «Дары Адонису», «Орлы над пропастью», с другой — «Засахаре Кры», «Бей, но выслушай!», «Всегдай», «Небокопы», «Развороченные черепа»... Недаром обозреватель О. Любош называл эгофутуризм «отрыжкой обсахаренного модернизма». В такой ситуации не только читатели, но и критики могли позволить себе смешение и неразличение групповых объединений и их названий.

---

[24] *Ахматова А.* «В то время я гостила на земле...». Избранное. М., 1991. С. 141.

«Многие ли знают, — восклицал фельетонист, — такие, например, альманахи, как "Стеклянные цепи", "Алилуйя", "Оранжевая урна", "Дикая порфира", "Гостинец сентиментам", "Камень", "Смерть искусству" и другие? Нет сомнений, что все эти: Василиск Гнедов, Хлебников, Маяковский, Крученых, Широков, Бурлюк, Нарбут, Коневский, Мандельштам, Зенкевич остались бы совершенно неизвестными широкой читательской массе, если бы газеты от времени до времени не напоминали обществу о существовании в его среде этой беспокойной человеческой породы». Таков был обзор «разухабистой футуристической лавочки», в которую попал символист Иван Коневской, акмеисты Осип Мандельштам («Камень»), Михаил Зенкевич («Дикая порфира») и Владимир Нарбут («Алилуйя»), кубофутуристы Хлебников, Маяковский, Крученых, Бурлюк и эгофутуристы Гнедов («Смерть искусству», «Гостинец сентиментам») и Широков. При столь внешнем подходе эстетические программы не имели значения, публика воспринимала и запоминала лишь определенные знаковые фразы, поступки, образы. Лучшим способом создания их был эпатаж. Не случайно газетчик перечислил прежде всего поэтов-кубофутуристов, не назвав ни одного их сборника, и, напротив, запомнил книги эгофутуристов, но лишь двоих, наиболее «скандальных». Северянин признавался, что, сам не чуждый протесту, он не мог согласиться с резкими формами, свойственными москвичам, которые «в борьбе с канонами эстетики употребляли отвратные и просто неприличные выраженья. Кроме того, они и внешним видом отличались от "эгистов": ходили в желтых кофтах, красных муаровых фраках и разрисовывали свои физиономии кубическими изображениями балерин, птиц и пр. Из эгофутуристов только один — И. В. Игнатьев — ходил иногда в золотой парчовой блузе с черным бархатным воротником и такими же нарукавниками, но так как это было даже почти красиво и так как лица своего он не раскрашивал, я мог с этим кое-как мириться»[25].

Действительно, не Игнатьев в столь скромном обличье привлек внимание современников. Главным эгофутуристом после Северянина для большинства из них оказался Василиск Гнедов,

---

[25] Встречи с прошлым. С. 131.

автор нашумевшей «Поэмы конца», состоявшей из молчаливого жеста. В. Пяст вспоминал об исполнении этого произведения в артистическом кабаре «Бродячая собака»: «Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, поднимаемой перед волосами, и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой». Автор поэмы оказывался в прямом смысле слова творцом и замыкал в себе весь спектр ее возможных интерпретаций: от вульгарно-низового до возвышенно-философского. Говоря в связи с этим о месте Василиска Гнедова в авангардном движении XX века, составитель собрания его стихотворений Сергей Сигей подчеркивал, что если Хлебников дал первый импульс словотворчества, Крученых стал родоначальником заумной поэзии, то Гнедов возвел жест на уровень литературного произведения, предвосхитив таким образом современные перфомансы и боди-арт. Так очевидный тупик эгопоэзии обернулся обновлением и парадоксальным расширением сферы искусства.

Но не в интересах эгофутуристов было сливаться в представлении публики с кубофутуристами. Проблема самоопределения стояла перед ними особенно остро в 1913 г. Игнатьев, например, пояснял в «Небокопах», что В. Гнедов «выступал на их (кубофутуристов) диспутах лишь в качестве оппонента и блестяще доказал всю их несостоятельность». У Игнатьева не вызывало сомнения то, что только в подражание им московская группа «тепленьких модернистов около умиравшего содружества “Гилея” выкинула флаг со словами “футуризм”». Поначалу Северянин также ревниво отказывал москвичам в праве называться какими бы то ни было «футуристами». Известны его слова по поводу «Пощечины общественному вкусу»:

Для отрезвления ж народа,
Который впал в угрозный сплин —
Не Лермонтова с парохода,
А Бурлюка — на Сахалин.

Противостояние кубо- и эгофутуристов неоднократно отмечали Брюсов, Чуковский, Гумилев и др. (см. наст. изд.). Характерна рецензия Ан. Чеботаревской «Зеленый бум» в VIII эдиции «Петербургского глашатая». Касаясь сборника «Пощечина об-

щественному вкусу», а также книги «Неофутуризм», изданной в Казани в начале 1913 г., она намеренно смешивала кубофутуризм и пародию на него. О «Неофутуризме» на страницах альманаха «Вернисаж» резко отозвался В. Шершеневич: «Псевдосообщники, дискредитирующие футуризм, как микробы копошатся в его организме, обессиливая его». Ан. Чеботаревская же, находя немало общего у психо-интимистов из Казани и московских новаторов, противопоставляла им петербургскую ассоциацию: «Все эти группки, весьма много заимствовавшие из программы более скромных и более талантливых эгофутуристов (И. Игнатьев, И. Северянин, В. Гнедов, Крючков, Олимпов, Широков, Шершеневич и др.), — замечала она, — приветствуемы нами главным образом в их поступательной борьбе с академической рутиной, косностью и пошлостью... Но, стремясь, каждая из них, непременно перещеголять другую в “крайней левости”, они повторяют все досадные ошибки левых партий, борясь прежде всего между собой, а не с общим и далеко еще не побежденным врагом...» [26]

Естественно, между москвичами и петербуржцами существовали принципиальные различия. «Гилейцы» исповедовали коллективизм и подчиненность групповой дисциплине, эгофутуристы провозглашали разъединенность, обособление «единицы». Кроме того, словотворческие эксперименты Хлебникова были нацелены и вдохновлялись мечтой о вселенском языке, понятном всем народам. Игнатьев, напротив, считал, что коммуникативная функция языка будет преодолена вслед за необходимостью индивиду жить в обществе. «Пока мы коллективцы, общежители, — слово нам необходимо, когда же каждая особь преобразится в объединиченное “эго”, — я, — слова отбросятся сами собой». Несмотря на расхождения, в эстетической программе эгофутуристов было немало схожего с манифестами «Гилеи» (обновление ритма и рифмы, словотворчество, сдвиг смысловой и формальный и т. д.). Все это сделало возможным организацию совместных выступлений, в программе которых каждый поэт имел «собственный выход»: доклад и чтение стихов. На этих

---

[26] Небокопы. СПб., 1913. С. 16.

условиях в турне футуристов в Крыму вместе с Маяковским и Бурлюком согласились участвовать Северянин и Игнатьев. На афише I Олимпиады русских футуристов 7 января 1914 г. был заявлен доклад Игнатьева «Великая футурналья». Однако читать его выпало Д. Бурлюку: 20 января Игнатьев покончил жизнь самоубийством. Стихи и судьба молодого поэта привлекли сочувственное внимание будетлян. На гектографе была отпечатана листовка «Памяти И. В. И-а». С помощью цветного самописьма художница О. Розанова изобразила строки В. Хлебникова, перекликающиеся с последними стихами Игнатьева:

И на путь меж звезд морозных
полечу я не с молитвой,
полечу я мертвый, грозный
с окровавленною бритвой...

Год спустя на вечере, посвященном Игнатьеву, Маяковский, как писали в газетах, выступил с речью и заявил, что поэзия Игнатьева «по стилю похожа на отсталое творчество Надсона, но Надсон — хлам, а не поэт в сравнении с Игнатьевым».

Со смертью Игнатьева прекратило существование издательство «Петербургский глашатай» и распался ареопаг эгофутуристов. Однако идеи интуитивного индивидуализма в разной степени продолжали развивать Олимпов, Гнедов, Широков, Баян, которые помимо авторских изданий активно печатались в московской «Центрифуге», а до этого в альманахах «Мезонина поэзии». Продолжал выходить альманах издательства эгофутуристов «Очарованный странник» с подзаголовком «Альманах интуитивной критики и поэзии». В течение 1913—1916 гг. под редакцией Виктора Ховина появилось 10 выпусков, в которых печатались Маяковский, Каменский, Гуро, Гиппиус, Сологуб, Северянин, Евреинов и др. Дольше других нес знамена «фофанизма» Константин Олимпов, объявивший в 1914 г. о наступлении эпохи Вселенского Олимпизма. В 1915 г. вышла его многострочная «Феноменальная Гениальная Поэма Теоман Великого Мирового Поэта Константина Олимпова». После революции он организовал литературный кружок «Кольцо Поэтов имени К. М. Фофанова» (1921—1922).

Мезонин поэзии

«Мезонин поэзии» образовали московские эгофутуристы В. Шершеневич, Лев Зак (Хрисанф), К. Большаков, Б. Лавренев, С. Третьяков, Р. Ивнев. Группа существовала в течение 1913 г. В одноименном издательстве вышло три альманаха: «Вернисаж», «Пир во время чумы», «Крематорий здравомыслия». Вдохновителем и художественным оформителем этих небольших брошюр был поэт и художник Л. Зак. Ему же принадлежали программные статьи «Увертюра» и «Перчатка кубофутуристам». Ранее Л. Зак рисовал обложки к первым книжкам В. Шершеневича, основного автора «Мезонина». Участники группы не раз подчеркивали свое родство с петербургскими эгофутуристами, охотно печатались в их эдициях и предоставляли страницы своих альманахов Северянину, Широкову. Им было сложно формировать какую-либо самостоятельную платформу, поэтому «мезонинцев» удовлетворяла, по-видимому, срединная («мезо») позиция, эклектичная и неопределенная. Их эстетические пристрастия скорее выражались в критических выступлениях против главных противников — «Гилеи», а затем «Центрифуги» (см. наст. изд.). Резко возражая тем критикам, которые путали разветвления отечественного футуризма, Шершеневич задавал вопрос: «Кому на суд должны мы, молодые, гениальные эгофутуристы, отдавать свои поэзы!.. Как же можем мы претендовать на недоумение публики, если ей критикой преподносится под ярлыком “эгофутуризм” безграмотная мазня г.г. “Гиляйцев” и сотрудников “Союза молодежи”?»[27] «Мезонин поэзии» слыл у критиков «деловым течением», «умеренным крылом» футуризма. Шершеневич вспоминал, что с трудом отстоял эпатирующее название альманаха «Крематорий здравомыслия», поскольку Лев Зак тяготел к большей умеренности. Даже в этой группе, относительно малочисленной, был свой правый фланг (Хрисанф, петербуржцы) и левый (Большаков, Третьяков), что предопределило ее скорый раскол.

Самым энергичным участником «Мезонина поэзии» был В. Шершеневич. «Вадимов Шершеневичей меряют гарнцами,

---

[27] Небокопы. СПб., 1913. С. 16.

как овес», — острил С. Кречетов, имея в виду огромное число его стихов, статей, рецензий, выступлений и собственных книг.

Первые книги Шершеневича «Весенние проталинки» (1911) и «Carmina» (1913) были, по общему мнению, подражательны, «компилятивны». Начиная с альманахов «Мезонина поэзии», он всеми средствами пытался создать свой стиль: сосредоточился на образах города-спрута, стал культивировать «ритм остроугольных рисунков, обостренный жестокими диссонансами» рифм. В предисловии к сборнику «Автомобилья поступь» (1915) автор так определил черты своей лирики: современность, антиэстетизм и урбанизм. Ю. Эгерт отмечал в рецензии на сборник Шершеневича «Экстравагантные флаконы» (1913): «...весь тонкий, эстетный, надушенный с головы до пят, он удачно избег легкой возможности сделаться подражателем Северянина и ярко и определенно выявил в своих поэзах собственную физиономию поэта-урбаниста, такого же мученика города, как и Вл. Маяковский, самозабвенного, до упоительности самозабвенного мазохиста» [28]. Мария Калмыкова также воспринимала творчество Шершеневича как достижение и включила его в число 5 колумбов в поэзии (Большаков, Шершеневич, Каменский, Маяковский и Баян). Однако для многих Шершеневич оставался лишь талантливым имитатором. Тот же С. Кречетов называл его «обезьяной Северянина». Настоящую войну объявили Шершеневичу поэты «Лирики» — «Центрифуги» (см. ст. Б. Пастернака). С. Бобров иронически намекал на то, что «Весенние проталинки» ввиду окончательной непристойности с ног до головы были переправлены одним сострадательным поэтом из «Лирики»... «Самый талантливый человек в России, — продолжал Бобров, — по части взимания и усвоения чужих тонов и стихов... выкравши все, что можно и что ему позволяли собственные убогие средства, из Игоря Северянина, а затем из Рюрика Ивнева и поэта, писавшего под псевдонимом "Хрисанф", — этот самый юноша — о, без всяких предрассудков! — принялся с ему одному свойственной грацией ассимилировать поэзию Маяковского» [29].

[28] Первый журнал русских футуристов. С. 135.
[29] Руконог. М., 1914. С. 41.

Такая резкость в суждениях Боброва и Пастернака объяснялась, помимо прочего, соответствующей безапелляционностью рецензией Шершеневича на их первые книги и коллективный альманах «Лирика». Поклонник спонтанного, интуитивного творчества, Шершеневич считал поэзию Боброва, Асеева искусственной и схоластичной: «Тенденциозный символизм привел... к полному собранию стихотворных банальностей». В «Вернисаже» он поместил рецензию под заглавием «Символическая дешевка». «Вот они — авторы "Лирики"! — восклицал Шершеневич. — Как они напоминают автоматы в заграничных ресторанах! Бросишь 10 пфеннингов — и льется кофе или шоколад ровно на 10 пфеннингов! Самая очаровательная! Не бросайте в этот автомат монеты! Никому не приходит в голову серьезно критиковать художественную сторону папиросных этикеток, "Русских ведомостей", афиш на столбах, стишки дяди Михея...» [30] Следует отметить несколько иной характер полемики Шершеневича с кубофутуристами, группой, более привлекательной для поэта, хотя в период создания «Мезонина поэзии» Шершеневич и его соратники, московские эгофутуристы, блокировались с Игнатьевым для обособления от «гилейцев». Их разделяла ориентация «Мезонина» на Брюсова, который был для кубофутуристов «бумажным оруженосцем XX века». Б. Лавренев, товарищ Н. Бурлюка по гимназии в Херсоне, свидетель деятельности «Гилеи» и в Чернянке, и в Москве рассказывал: «Как-то в 1913 г. у меня состоялось собрание московских групп эго- и кубофутуристов. Созвано оно было по инициативе В. Шершеневича для координации действий обеих групп. Пришли оба Бурлюка, Шершеневич, Крученых, Большаков, Третьяков, художник и поэт Хрисанф, бывший идеологом эгофутуристов, Борис Фриденсон и еще два-три человека. Разговор шел вяло и бестолково. Д. Бурлюк утверждал, что никакой контакт и никакое объединение идейного порядка между обеими группами невозможно, что эгофутуристы в сущности вовсе не футуристы и узурпировали это название незаконно. Эгофутуристы занимаются формальным фокусничеством, будучи на деле реакционерами в основной творческой

---

[30] Вернисаж. М., 1913. Вып. 1. *Стишки дяди Михея* — реклама табачных изделий.

области, в языковой стихии, пользуясь тем же архаическим языком... Эгофутуристы уже самой приставкой "эго" подчеркивают свою узкую индивидуальную ограниченность, в то время как кубофутуристы ведут свой генезис от куба, от этого широкого, объемного, трехмерного понятия.

— Вы эгоисты, а мы хлебниковцы, гилейцы, всемиряне, — говорил Давид.

На него яростно и бестолково набрасывались, спорили путано, в повышенных тонах и ни до чего, конечно, договориться не могли» [31].

Кроме отмеченных в воспоминаниях Лавренева причин, немаловажным обстоятельством было особое пристрастие Шершеневича к итальянскому футуризму, упорным пропагандистом которого он являлся. «Гилейцы», как известно, подчеркивали свое русское происхождение и эстетическую независимость от Запада. Хлебников, не желавший принимать футуристическую «кличку» для будетлян, протестовал против контактов с Маринетти. Шершеневич, напротив, перевел и издал основные манифесты итальянского футуризма, поэму Маринетти «Битва у Триполи» и его роман «Футурист Мафарка».

В начале 1914 г. по инициативе Шершеневича и Кульбина в Россию приехал вождь итальянского футуризма. Шершеневич, Большаков, Ал. Толстой, Г. Тастевен встречали гостя на Александровском вокзале Москвы. Но, как иронизировал репортер «Московской газеты», визит напоминал въезд Наполеона в Москву: Ларионов, Маяковский, Бурлюк не явились. Более того, Бурлюк выступил в газете «Новь» с письмом «К приезду Маринетти», в котором от имени всей группы говорил о свободе выбора между перронным букетом и тухлыми яйцами. В ответ Большаков, Маяковский и Шершеневич заявили о том, что не подписывали предыдущего письма и не согласны с его негостеприимным тоном. «Отрицая всякую преемственность от италофутуристов, укажем, — разъясняли они, — на литературный параллелизм: футуризм — общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия грядущего космополитична. Вот и вся сказка об учителе

---

[31] *Лавренев Б.* Воспоминания. Рукопись. ГММ.

и учениках»[32]. Однако как ни смягчал Шершеневич ситуацию, она была конфликтной «по природе»: Маринетти хотел осмотреть провинциальное отделение своей школы, а москвичи — продемонстрировать свою независимость. Маяковский оппонировал Маринетти в «Обществе свободной эстетики», Ларионов доказывал, что лучизм гениальнее футуризма, а Крученых, показывая гектографированную брошюру «Тэ ли лэ», приговаривал: «Как не было у вас ничего подобного по внешности, так не имеется подобного и по содержанию!»

После отъезда Маринетти Шершеневич сблизился с «гилейцами» на почве издания «Первого журнала русских футуристов». В первом (и единственном) выпуске журнала кроме стихов Шершеневича оказалось с десяток его рецензий и заметок под псевдонимами «Г. Г.», «Георгий Гаер», «Egyx», помещенных, как вспоминал Б. Лившиц, за счет исключенных им произведений Хлебникова. Позже, в промежутках военной службы, Шершеневич издал несколько индивидуальных сборников, а в книге статей «Зеленая улица» (1916) начал разрабатывать особое направление футуризма — имажинизм. Публично заявленный и ставший новой литературной группой в начале 1919 г., имажинизм воплотил, по-видимому, предел творческих возможностей поэта.

Помимо Шершеневича, активным участником «Мезонина поэзии» был Константин Большаков. На книжку 18-летнего поэта «Le Futur» с лучистыми иллюстрациями М. Ларионова и Н. Гончаровой (1913) был наложен арест за порнографию (как считали, незаслуженно). Этот случай сделал Большакова известным и, возможно, подтолкнул к поиску иных, нетрадиционных форм сотрудничества поэта и художника. Так, вместо книжных страниц для букв и рисунков были использованы лица и тела. Газета «Раннее утро» сообщала под заголовком «Футуристы гуляют...»: «Ларионов, Большаков и некий г. Яценко — совершали первый выход на улицу “по новой моде” — с накрашенными лицами. Фото: художница Гончарова размалевывает физиономию поэта Большакова перед его прогулкой по Кузнецкому мосту». М. Ларионов и И. Зданевич в статье «Почему мы раскрашиваемся?» теоретически обосновывали право на свободу от пространства

---

[32] *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 369.

и времени, которой пользовались члены созданной ими группы «всёков».

В пылу споров Большаков протестовал против упоминания его имени в афише вечера «Утверждение российского футуризма» 11 ноября 1913 г.: «...к вышеназванному коллективу ("Гилея") я никогда не принадлежал и принадлежать не буду по причинам чисто принципиального характера» [33]. Однако стихи Большакова охотно печатали все футуристические издания независимо от групповых различий: в них была своя новизна, грубость, эротика, урбанизм, были заумь, неологизмы, нарушения ритма и составные рифмы... Вероятно, именно Большаков воплотил «золотую середину» футуристической поэзии. Когда он выступал вместе с Маяковским, его называли по контрасту с басом «жасминным тенором». После полемических баталий 1913 г. поэты подружились, и в «Весеннем контрагентстве муз» (1915) появился цикл стихов Большакова «Город в лете» с посвящением: «Дружески В. Маяковскому в память московского мая 1914 г.». Свидетель этих дней Б. Пастернак писал в «Охранной грамоте»: «Из множества людей, которых я видел рядом с ним, Большаков был единственным, кого я совмещал с ним без всякой натяжки. Обоих можно было слушать в любой последовательности, не насилуя слуха. <...> В обществе Большакова за Маяковского не болело сердце, он был в соответствии с собой и не ронял себя» [34]. С участием Большакова проходили также съемки фильма «Кабаре № 13», где демонстрировались разные виды раскраски и эпатажа, которым поэт владел не хуже кубофутуристов.

В фильме, поставленном М. Ларионовым и его группой по сценарию А. Лотова (возможно, псевдоним К. Большакова), пародировались мистические мотивы прозы символистов, в частности новеллы Ф. Сологуба «Царица поцелуев». Герой-футурист, которого играл 20-летний художник В. Максимович, исполняет страстное танго с танцовщицей, вскоре погибающей. Футурист целует оставленное в сугробе тело, за что подвергается осмеянию, изгнанию из футуркомпании и умирает. Фильм не сохранился, но по странному стечению обстоятельств сюжет его оказался

---

[33] Крематорий здравомыслия. М., 1913. Вып. III—IV.

[34] *Пастернак Б.* Охранная грамота. С. 75.

воплощенным в жизненной драме Всеволода Максимовича, который покончил с собой 23 апреля 1914 г., после неудачи своей художественной выставки. Смерть юноши осталась в памяти Б. Пастернака и Дм. Петровского, которые впервые встретились у его гроба. Хлебников сожалел в письме Каменскому о том, что не мог приехать проститься с погибшим...

С «Мезонином поэзии» связаны первые публикации С. Третьякова и Б. Лавренева. Третьяков, поступивший в 1913 г. после окончания рижской гимназии на юридический факультет Московского университета, вошел в группу в поисках самовыражения: стихи писал с детства, прекрасно музицировал, за что удостоился похвалы Скрябина. Но первый сборник поэта вышел значительно позже («Железная пауза». Владивосток, 1919). Не успел раскрыться и талант Б. Лавренева, хотя в стихах 1913 г. звучат морские мотивы будущего драматурга. С началом войны он был призван в армию и к футуризму не возвращался.

Значительное место в альманах «Мезонина поэзии» занимал Рюрик Ивнев, талантливый, культурный поэт, который старался сочетать уроки символистов с необходимостью разрушения канонов. В одних стихах преимущество получал Ивнев-символист, в других он же, но эгофутурист:

На станциях выхожу из вагона
И лорнирую неизвестную местность,
И со мною всегдашняя бонна —
Будущая моя известность.

В ответ на эти строки, как вспоминал В. Пяст, в «Бродячей собаке» Маяковский произнес экспромтом:

А с лица и остатки грима
быстро смоют потоки ливней,
а известность промчится мимо,
оттого, что я только Ивнев.

По словам О. Мандельштама, именно Рюрик Ивнев, а не Северянин послужил прототипом «серенького поэта» из поэмы «Облако в штанах».

Отличительной особенностью «Мезонина поэзии» было участие в его изданиях поэтесс. Среди кубофутуристов выступала

лишь Елена Гуро и ее сестра Ек. Низен, в «Лирике» — Вера Станевич, в «Руконоге» напечаталась Кузьмина-Караваева, а в «Петербургском глашатае» и «Эго» — только мужчины...

Приходится признать, что получившее распространение понятие «женщины русского авангарда» относится, прежде всего, к художницам и сложилось благодаря их яркой и самобытной деятельности в живописи, графике, оформлении футуристических книг. Наталия Гончарова, Ольга Розанова, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Александра Экстер, Мария Синякова не создавали какого-то особого объединения, не выступали с феминистскими манифестами, как это сделала французская поэтесса Валентина де Сен-Пуан. В марте 1912 г. она призывала: «Женщины, слишком долго вас толкали в мораль и предрассудки; возвратитесь к вашему высокому инстинкту, к грубости, к жестокости... вместо того, чтобы низвести человека до службы мерзким нуждам сентиментальности, побуждайте ваших сыновей и мужей превзойти себя»[35]. Русские художницы-футуристки не решали проблем сугубо «женского искусства», а равноправно участвовали во всех начинаниях, нередко с большим успехом и смелостью, чем их коллеги-мужчины.

Так, автором программной листовки «Союза молодежи» в защиту нового искусства была Розанова. Гончарова создала традицию литографированной футуристической книги. Экстер была организатором одной из выставок «Венок» в Киеве. Н. Добычина в своем Художественном бюро проводила выставки левых художников. Поэты-футуристы посвящали им стихи: Каменский — Гончаровой, Лившиц — Экстер, Асеев — Синяковой... Крученых на книге «Возропщем» напечатал: «Первой художнице Петрограда Ольге Розановой».

Безусловным уважением была окружена Елена Гуро. Северянин преклонялся перед прахом Мирры Лохвицкой. К другим поэтессам того времени сохранялось преимущественно ироничное отношение. Но такова, очевидно, была программа «Мезонина поэзии», изложенная в «Увертюре» с сентиментальной манерностью, что привлекала женскую музу: «Между прочим, если Вы, миленькая, придете сегодня на вернисаж нашего Мезонина,

[35] Манифесты итальянского футуризма. С. 27.

то увидите тех его друзей, о которых говорят, что они пользуются особой благосклонностью хозяйки...» В «Вернисаже» публиковались Н. Бенедиктова, в «Крематории здравомыслия» — М. Моравская, С. Бекетова. Но самыми любопытными были стихи Надежды Львовой и другие, за подписью «Нелли».

Надежда Львова, студентка женских курсов, уроженка Подольска, по воспоминаниям Б. Садовского, настоящая провинциалка, застенчивая, угловатая, познакомилась с компанией молодых московских литераторов и поверила в свой талант. «Прошло два года, — рассказывал поэт. — Куда девалась робкая провинциалочка? Модное платье с короткой юбкой, алая лента в черных волосах, уверенные манеры, прищуренные глаза...» [36] Она начинала писать стихи, как отмечал Шершеневич, «под созвездием Бальмонта и Брюсова. Роковое созвездие, так как все подражатели первого обращались в скучных имитаторов журчащего ручья, а ученики второго — в бесподобных версификаторов».

Испытав увлечение символизмом, а более всего самим В. Брюсовым, Львова проявила интерес к изданиям «Мезонина». В альманахе «Пир во время чумы» были напечатаны два стихотворения, в дальнейшем «проектировался сборник “Поэзы”».

В письме Б. Садовскому Львова признавалась: «Стала футуристкой. Только вы не пугайтесь. Правда, это не так страшно. Ведь наши эгофутуристы народ самый безобидный и вполне приличный. К сожалению, многие пишут стихи слишком плохо. А в остальном очень мило» [37]. Вместе с Брюсовым и Шершеневичем Львова переводила с французского языка «Феерический собор» Жюля Лафорга. Через нее Шершеневич получил и стихи «Нелли»:

В моей зеркальной спальне, одна, пред тем, как лечь,
Любуюсь отраженьем моих округлых плеч...
Миров зеркальной жизни раскрыта глубина,
И я, себе навстречу, иду — повторена...

---

[36] Встречи с прошлым. М., 1988. Вып. 6. С. 130.

[37] Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник за 1985 г. М., 1987. С. 78.

Вскоре после публикации стихов в «Крематории здравомыслия» стало известно, что это литературная мистификация В. Брюсова. Сначала названные «Стихи Иры Ялтинской», они затем получили псевдоним по стихотворению Северянина «Нелли» и отразили некоторые черты поэзии Львовой. В воспоминаниях Садовского читаем: «24 ноября в воскресенье был я на именинах. Надя вызвала меня к телефону. Из отрывистых слов я понял, что ей нестерпимо скучно. "Скучно, прощайте!.." Едва успел сесть утром за самовар, как меня пригласила к телефону вчерашняя именинница. "Слышали новость? Львова застрелилась"». Памяти Львовой был посвящен первый раздел книги стихов Тихона Чурилина «Весна после смерти» (изд. «Альциона», 1915). Большие литографии Гончаровой, сопровождавшие стихи, создавали с ними единый сумеречный мир одинокой больной души. Для автора эта книга означала возвращение к людям после длительного затворничества в нервной клинике. Вряд ли можно эту своеобразную поэзию отнести к определенной группе: словотворчество, ритмическая острота и алогизмы сближают ее с кубофутуризмом, описательность, прочувствованность — с эгофутуризмом. «Книга светлая и мрачная, как лицо воскресшего, — писала М. Цветаева, называвшая Чурилина гениальным поэтом. — Что побудило Гончарову, такую молодую тогда, наклониться над этой бездной? Имени у Чурилина не было, как и сейчас, да она бы на него и не польстилась...» [38]

Таков был круг московских эгофутуристов, у которых, по мнению Брюсова, «несмотря на все явные недостатки их теорий и их поэзии, какая-то правда, какие-то возможности развития... чувствуются». Не случайно именно к этой группе мэтр символизма испытывал слабость: дал для первого альманаха свои стихи, затем стихи «Нелли», обменивался поэтическими тостами и посланиями с В. Шершеневичем.

Центрифуга

Основные участники будущей группы поэтов «Центрифуга» С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак были знакомы задолго до ее основания. С осени 1909 г. они посещали Кружок для исследова-

[38] Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 158.

ния проблем культуры под руководством Л. Эллиса. Затем, все еще под сильным влиянием символизма, Бобров начал разработку собственных эстетических построений. Большой резонанс вызвал его реферат «Русский пуризм». Хотя предложенный им термин, призванный обозначить новое искусство, не прижился, важнейшие положения были встречены сочувственно. «Сейчас основы русского пуризма, — говорил Бобров, — в русском архаизме: древних иконах, лубках, вышивках, каменных бабах, барельефах, вроде печатей, просфор и пряников, где все так просто и характерно, полно огромной живописной ценностью». Поиск основ обновления искусства в народном творчестве сближал Боброва с Ларионовым и Гончаровой. В результате совместной работы вышла первая книга стихов Боброва «Вертоградари над лозами» (1913) в оформлении Гончаровой. Это одна из интереснейших попыток синтезировать слово и зрительный образ в единство. Бобров, скорее теоретик, чем творец по характеру, изложил свои взгляды в предисловии: «...аналогичность устремлений поэмы и рисунка и разъяснение рисунком поэмы достигаются не литературными, а живописными средствами».

Участвуя в экспозициях ларионовской группы как художник, Бобров не оставлял мысли о создании литературного объединения. Первоначально им стал кружок молодежи и небольшое издательство «Лирика». Весной 1913 г. был выпущен альманах «Лирика». Марка издательства и обложка сборника были нарисованы С. Бобровым. Эпиграф из Вяч. Иванова («Яви теням их лица...») свидетельствовал о пристрастиях авторов.

Издательство «Лирика» успешно знакомило читателей с творчеством своих поэтов. Здесь вышли первые книги Асеева «Ночная флейта» и Пастернака «Близнец в тучах». В предисловии Асеев напутствовал Пастернака как «одного из тех подлинных лириков русской поэзии, родоначальником которых был единственный и незабвенный Иван Коневской». Однако первый сборник Пастернака был одобрительно упомянут лишь Брюсовым в «Русской мысли». В письме к родителям Пастернак отметил: «Как хорошо, что Брюсов не знает, что первая моя книжка не только первый печатный шаг, но и первый шаг вообще. Остальные начинали детьми: так, как начинал я в музыке; остальные знают классиков, потому что именно из увлеченных читате-

лей и почитателей стали они писателями. Меня же привело к этому то свойство мое, которое, как это ни странно, ни от кого не ускользает и которое Брюсов называет самобытностью, фантазией, воображением, своеобразным складом души и т. д. Мне кажется, художественное дарование заключается вот в чем: надо роковым, инстинктивным и непроизвольным образом видеть так, как все прочие думают, и, наоборот, думать так, как все прочие видят».

Шесть книг, выпущенных «Лирикой» за год существования, подвели итог сотрудничеству, и кружок раскололся. Как сообщалось, «1 марта (1914 г.) к-во "Лирика" ликвидировало свою деятельность. Два течения в этом к-ве, весьма ясно означившиеся за последнее время, в конце концов разбили его на две части. Одна из них организовалась под именем к-ва "Центрифуга", другая, по слухам, намерена принять имя "Стрелец"». Еще раньше, 27 января, Асеев, Бобров, Пастернак (левое крыло), ссылаясь на «пассеистические, антихудожественные тенденции», характерные для «Лирики», объявили об образовании «Временного экстраординарного комитета "Центрифуга"».

Созданная Бобровым группа дала возможность проявить, как писал ему Пастернак, «счастливое сочетание тех качеств, которые требуются в редакционно-административной работе». Была составлена «Грамота», подписанная, кроме учредителей, Ильей Зданевичем, определены соперники в лице кубофутуристов, «Мезонина поэзии» и «Лирики», началась позиционная борьба. «Нарождение "Центрифуги", — вспоминает Пастернак, — сопровождалось всю зиму нескончаемыми скандалами. Всю зиму я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью» [39].

Первым изданием «Центрифуги» был сборник «Руконог», вышедший весной 1914 г. и посвященный памяти погибшего в январе И. Игнатьева. Так авторы устанавливали свою преемственность от петербургского эгофутуризма. В предисловии говорилось о последнем письме, полученном Бобровым в начале января, в котором Игнатьев выражал надежду, что в будущем «Петербургский глашатай» окрепнет и разовьется, однако дело

[39] *Пастернак Б.* Охранная грамота. С. 68.

его явно падало. Это и, вероятно, чисто личные причины сделали невозможной жизнь. «Мы ждали от Игнатьева очень многого, мы верим, что если бы он продолжал свою деятельность, мы были бы избавлены от многих нелепостей, процветших теперь на покинутой им ниве». Такой нелепостью Бобров считал деятельность Шершеневича, который не понял существо эгофутуриста и опошлил его. Для характеристики «Мезонина поэзии» Бобров изобрел новое название: «Великая ассоциация скейтинг-рингских инструкторов, специалистов по отделке грешных юношей»; в свою очередь Шершеневич суждение о книге Боброва «Вертоградари над лозами» заключил эпиграммой:

Валерий Брюсов веским словом
сказал: «о, как ты мне постыл»,
и над «лирическим» Бобровым
вверх вертоградарь лозу взвил [40].

Пока лидеры группировок боролись на футуристической ниве, происходило сближение поэтов. Первая встреча Пастернака и Маяковского хорошо известна по «Охранной грамоте», но был еще заинтересованный участник — Бобров. Он вспоминал: «“О чем вы собираетесь говорить? — спросил Боря Маяка. — Если о поэзии, так на это я согласен, это достойная тема, и я считаю, что она для вас не чужая...” Маяковский взглянул на него насмешливо и недоверчиво: “Почему думаете?” Боря пожал плечами и процитировал Лермонтова... А затем они уже вдвоем не участвовали в нашей журнальной перебранке... Они заговорили о другом...» Отзвуки этой встречи в переписке Пастернака с Бобровым: «Перед лицом Маяковского я в своих глазах всякий смысл и цену теряю...»; «Маяковский — единственный среди нас, пишущих, — поэт» [41].

Мучительно переживая ломку голоса, происходившую в стихах из «Руконога», Пастернак надеялся вернуться от футуристических «Мельхиора», «Ивана Великого» к своему началу в «Лирике». «Я хочу писать снова так, как начинал когда-то, — объяснял он Боброву. — Говорю не о форме, но о духе этих на-

---

[40] Первый журнал русских футуристов. С. 141.
[41] Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 146.

чинаний. Твои советы были для меня незаменимою школой, и я никогда не забуду того, что ты сделал для меня. Но если бы я снова обрел тот утерянный мною лад... я ушел бы от тебя и от Николая <Асеева>» [42]. В попытках обрести себя поэт отказывался от «соблазна кружковщины» и сосредоточенно работал над своей второй книгой «Поверх барьеров». К весне 1916 г., когда вышел давно подготовленный «Второй сборник Центрифуги», стихи Пастернака появились в «чужих» альманах «Весеннее контрагентство муз» и «Взял. Барабан футуристов». Предвидя новый виток полемики в связи с подготовкой третьего сборника «ЦФГ» (не состоялся), он вновь обращался к Боброву: «...к чему тогда было... зря меня волновать такими чистыми перспективами "ЦФГ" — которые не могли не вызвать во мне энтузиазма сильнейшего! Чтобы потом тем больней дать мне ощутить прежний, "Руконогом" отдающий дух затхлой и узкой партийности. Отчего ты не хочешь стать выше всего этого, ты, лучше всякого другого способный в своих идеологических экскурсах прямо подходить к сути дела, что называется, брать быка за рога! Чем твой фаворитизм, основанный на личных знакомствах, дружелюбии и недружелюбии и пр. видах лицеприятия, лучше всякого другого?..» [43]

В чем-то сходный путь обособления внутри «Центрифуги» прошел Николай Асеев. Он рассказывал, как, опекаемый требовательным и ревнивым Бобровым, «дичился» кубофутуристов: «Бурлюк был знаком со старшей сестрой моей жены, художницей Синяковой. Бывал у них. При встрече Бобров буквально утащил меня, не желая знакомиться с Бурлюком. Помню, как весело и задорно кричал вслед нам Давид: "Куда же вы, молодые люди? Постойте, да вы не бойтесь, не торопитесь!" И хохотал нам вслед добродушно и громогласно» [44]. Активный участник «Руконога», Асеев нащупывал путь в поэзию, по собственным наблюдениям, среди «своих слов, своих, неизбитых выражений чувств — и вот рождались и слова и отдельные сочетания их, не-

---

[42] Там же. С. 147.

[43] Там же. С. 152.

[44] *Асеев Н.* Воспоминания о Маяковском // Маяковский в воспоминаниях современников. С. 402.

похожие на общепринятые: "леторей", "грозува", "терешь", "сумрова", "сутемь", "порада", "сверкаты", "повага", "дивень", "лыба", — все слова из летописей и старинных сказок, которые хотелось обновить, чтобы наряду с привычными, обиходными — зазвучали они, забытые, но так сильно запоминаемые своими смысловыми оттенками» [45].

Внимание к внутренней жизни слова, вылетевшего из душевных дремлин («летного»), отразило и увлечение Хлебниковым, его многообразной языковой работой. После встречи Асеева с Григорием Петниковым и Богданом Гордеевым (Божидаром), которые также интересовались словотворчеством, в 1914 г. образовался своеобразный филиал «ЦФГ» — издательство «Лирень». Примечательно, что так должен был называться второй сборник стихов Асеева, вышедший затем под заглавием «Зор». В Харькове, откуда были родом и сестры Синяковы (Мария — талантливая художница, Оксана — жена Асеева, Надеждой увлекался Пастернак, а Верой — Хлебников), стали выходить новые поэтические книги и манифесты. В «Леторее» (1915) его авторы Асеев и Петников подчеркивали: «Слышимый мир огромнее мира видимого, так как в нем есть кроме названий — имен мира видимого — звания мыслей, воплощаемых без пространственной помощи». Над постижением тайн звучащего мира задумывался Божидар в трактате «Распевочное единство»: «Всякий стих есть некая целость, особо в общем токе духовного двига речи; в силу своей особенности, он должен в себе таить рубежи, отрезающие его от общей черты распева в статный ломоть» [46]. Книга «Бубен», изданная в «Лирене» дважды, стала поэтическим памятником Божидару, который, как писал Бобров, «скончался в ночь на 7-е сентября 1914 в лесу около селения Бабки под Харьковом». Хлебников посвятил ему взволнованные строки об огне, зажженном на далеком словесном стане: «От Божидара, который продолжает быть спутником двух-трех людей к Земному шару, осталась редко прекрасная речь о "едином познавательном снаряде" и "соборе внечувственных добыч". Он разбился, летя, о стены прозрачной судьбы. Вот птица падает,

[45] *Асеев Н.* Стихотворения. М., 1983. С. 49.

[46] *Божидар.* Распевочное единство. М., 1916. С. 49.

и кровь капает из клюва. “В нас неотвязно маячит образ снаряда”, “легкими летчиками <к позна-нию> крылим мы, все единя, для единого покрывала *всеведения*” — вот его прекрасные слова. Мы постигаем Божидара через отраженное колебание в сердцах, знавших его... “Такая ль воля не допета, пути ль не стало этой поступи?” — спросил Асеев, отвечая — “Гляди, гляди больней и зорче”, “Мы бьем, мы бьем по кольцам корчей. Идем, идем к тебе на выручу”» [47].

Как знак памяти о поэте подпись Божидара была поставлена под воззванием «Труба марсиан» вместе с именами Хлебникова, Асеева, Петникова, Марии Синяковой. Изданный отдельным свитком, манифест «Труба марсиан» гласил: «Мозг людей и доныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно — *ось времени*».

Хлебников, подписавший свои приказы как Король времени Велимир 1-й, звал в страну, где «время пахнет черемухой»: «Пусть Млечный путь расколется на Млечный путь изобретателей и Млечный путь приобретателей» [48]. Следующее «Воззвание председателей земного шара» первоначально подписали вместе с Хлебниковым Каменский и Петников 21 апреля 1917 г.: «Только мы, свернув ваши три года войны / В один завиток грозной трубы, / Поем и кричим, поем и кричим, / Пьяные прелестью той истины, что Правительство земного шара / Уже существует. Оно — *Мы*» [49]. Предпринятая благодаря Хлебникову попытка объединить эстетическую программу с социальной утопией отличала «Лирень» от сугубо литературной «Центрифуги». В «Центрифуге» нашли приют петербургские эгофутуристы Олимпов, Широков, Крючков и после распада «Мезонина поэзии» — Большаков, Ивнев, Третьяков. Как никакая другая, эта группа не без успеха пыталась сохранить организационное единство и издательскую активность, несмотря на все более тяжелые условия военного времени, а затем и революции. Последний альманах «Лирень» относится уже к 1920 г.

---

[47] *Хлебников В.* Указ. соч. С. 608.

[48] Там же. С. 602.

[49] Там же. С. 609.

В это время в статье «Без божества, без вдохновенья...» Александр Блок отмечал, что «русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие "прозорливые" и очень умные люди не догадывались. В этом отношении русский футуризм бесконечно значительнее, органичнее, жизненнее, чем "акмеизм"; последний ровно ничего в себе не отразил, ибо не носил в себе никаких родимых "бурь и натисков", а был привозной заграничной штучкой».

«Ночь перед Советами»

Февральская революция породила у футуристов иллюзию небывалой творческой свободы и грядущего Ладомира. «Сегодня до последней пуговицы в одежде жизнь переделаем снова», — восклицал в «Поэтохронике» Маяковский. Писатели и художники левого направления протестовали против создания «департамента искусств» под руководством М. Горького и А. Бенуа. Они стремились сохранить автономию от любой власти, устраивая, по выражению Малевича, собственное «государство художников». В Москве таким объединением было общество «Супремус», которое намеревалось издавать одноименный журнал. В Петрограде весной 1917 г. было возобновлено под председательством Жевержеева общество художников «Союз молодежи» с широкой программой деятельности. В конце года Каменский организовал «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке, в центре Москвы. На его подмостках вновь встретились с Каменским Д. Бурлюк и Маяковский. Их выступления были наиболее яркой попыткой возобновить футуризм в его первоначальных формах. В декрете о заборной литературе и площадной живописи они писали: «Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма — революционного искусства молодости — объявляем:

1. Отныне вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения — дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого пред культурой Свободное Слово творческой личности пусть будет написа-

но на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.

3. Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего. <...> Пусть улицы будут праздником искусства для всех» [50].

Декрет № 1 о демократизации искусства был напечатан в первом и единственном номере «Газеты футуристов» в марте 1918 г. Там же объявлялось о создании Летучей федерации футуристов Маяковского, Бурлюка и Каменского. Газета была расклеена по улицам, на Кузнецком мосту были выставлены картины Д. Бурлюка. Однако новый выход «вождей футуризма» не встретил поддержки и прежнего ажиотажа. Художник Родченко напечатал в газете «Анархия» протест против «трех футуристов-декораторов», потому что есть «еще более чем футуристы — Хлебников, Крученых, Розанова, Малевич, Татлин, Удальцова, Попова и др. <...> Нелепы федерации, ассоциации, коллегии троих». В апреле 1918 г. закрылось «Кафе поэтов», в июле была запрещена газета «Анархия», в которой выступали Малевич, Татлин, Родченко. На этом завершился этап развития футуризма вне государственных структур. В дальнейшем, как отмечал философ Федор Степун, «если футуристы все же стали не то чтобы придворными певцами, но все же весьма преуспевающими агитсотрудниками новой власти, то объяснение этому факту надо искать не в социалистических убеждениях футуристов, а в общей большевикам и футуристам бакунинской вере, что страсть к разрушению есть подлинно-творческая, то есть созидающая страсть. Крайность большевистских точек зрения, неумолимая последовательность в их развитии и осуществлении, предельное бесстрашие и безоглядность большевистских декретов и действий — все это было глубоко созвучно футуристической стихии.

Послав к черту все лиры и свирели и засучив рукава, они молодою толпою высыпали на революционную улицу и самотеком влились в комиссариат просвещения» [51]. Сотрудничая в Нарком-

---

[50] *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 443.

[51] *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк, 1956. Т. 2. С. 250.

просе в 1918—1919 гг., футуристы и примкнувшие к ним левые выпускали газеты «Искусство коммуны», «Искусство», проводили выставки беспредметной живописи, оформляли революционные праздники, поставили пьесы Каменского «Стенька Разин» и Маяковского «Мистерия-буфф». Была издана первая революционная хрестоматия футуристов «Ржаное слово». В планах созданного издательства ИМО (Искусство молодых) значились книги: 1) Теория футуризма. Сборник статей, посвященных обоснованию революции искусства. 2) Практика футуризма. Сборник статей, выясняющих тактику футуризма как определенного революционного движения. 3) Сборник по теории поэтического языка. 4) 1909—1919. Литература десятилетия. История художественных завоеваний «после символизма». Однако эти планы, равно как и организационные попытки соединения революции в поэзии с идеологией коммунизма в некий «коммунизм-футуризм» (комфут), были неосуществимы.

* * *

Так завершился десятилетний путь русского футуризма. «Откуда и куда?» — задавался вопросом бывший участник «Мезонина поэзии», теоретик Левого фронта искусств Сергей Третьяков, подчеркивая, что в чрезвычайно трудное положение попадают все желающие определить футуризм как литературное направление, связанное общностью приемов обработки материала, общностью стиля. «Им приходится плутать беспомощно между непохожими группировками — классифицировать эго- и кубофутуристов, искать раз и навсегда установленных чувствований и связанного с ними канона художественных форм и останавливаться в недоумении между “песенником-архаиком” Хлебниковым, “трибуном-урбанистом” Маяковским, “эстет-агитатором” Бурлюком, “заумь-рычалой” Крученых. А если сюда прибавить “спеца по комнатному воздухоплаванию на фоккере синтаксиса” Пастернака, то пейзаж будет полон. Еще больше недоумения внесут “отваливающиеся” от футуризма — Северянин, Шершеневич и иные» [52]. И все же организационная и творческая много-

---

[52] *Третьяков С.* Откуда и куда? // Леф. 1923. № 1. С. 12.

ликость и вариативность русского футуризма оказались, в конечном итоге, его сильной стороной. Мимо его опыта не прошли такие разные поэты, как Осип Мандельштам, Михаил Кузмин, Сергей Есенин, Николай Заболоцкий, Даниил Хармс и др.

Футуристы по-новому и смело использовали возможности синтаксиса, стилистические свойства языка, законы словообразования, ритм, рифму, инструментовку и т. д. После них уже нельзя было писать по-старому. Эксперименты футуристов, безусловно, явились мощным стимулом для развития художественного языка, в том числе реалистического.

В. Н. Терёхина

Кубофутуризм

Въ защиту
Свободнаго
Искусства

ПОЩЕЧИНА
ОБЩЕСТВЕННОМУ
ВКУСУ.

Стихи
Проза
Статьи

УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК

О словах, городах и народах

Учитель. Правда ли, ты кое-что сделал?

Ученик. Да, учитель. Вот почему я не так прилежно посещаю твои уроки.

Учитель. Что же ты сделал? Расскажи!

Ученик. Видишь ли, известно, что слова склоняются по падежам своим концом — ты мне должен простить, что я ввожу в общество застенчивых молодых людей из русского, не слишком почитаемого нами языка. Но не скучная ли это вещь?

Учитель. Нет, нет, нисколько. Продолжай.

Ученик. Слыхал ли ты, однако, про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? Если родительный падеж отвечает на вопрос «откуда», а винительный и дательный на вопрос «куда» и «где», то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом, слова-родичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. Так, *бобр* и *бабр*, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы «бо», самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя (винительный — куда?), а в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (родительный — откуда?).

Бег бывает вызван боязнью, а *бог* — существо, к которому должна быть обращена боязнь. Также слова *лес* и *лысый* или еще более одинаковые слова *лысина* и *лесина*, означая присутствия и отсутствие какой-либо растительности (Ты знаешь, что значит *лысая гора*? Ведь лысыми горами зовутся лишенные леса горы или головы), возникли через изменение направления простого слова *ла* склонением его в родительном (лысый) и дательном (лес) падежах. *Лес* есть дательный падеж, *лысый* — родительный. Как и в других случаях, *е* и *ы* суть доказательства разных падежей одной и той же основы. Место, где исчезнул лес, зовется лысиной. Также *бык* есть то, откуда следует ждать удара, а *бок* — то место, куда следует направить удар.

Учитель. Не хочешь ли ты намекнуть на мою плешь? Это старо.

Ученик. Нет. Время, в течение которого лес льнет в небеса и растет, неподвижный и мертвый зимой, зовется *лето*. Ты обидчив, учитель. Я же заносчив.

Так, если взять пару *вол* и *вал*, то действие поводырства направлено на ручного вола, которого ведет человек, и исходит из вала, который водит по реке человека и лодку. Вот слова, обратные по значению: *вес* и *высь* (вес никогда не бывает направлен в высь) — в них те же звуки *ы* и *е*, придающие разный смысл. Точно так же <глаголы *еду* и *иду*> начинаются дательным и родительным падежом основы «я»; дательный падеж будет «е», родительный — «и». Они означают, что действие то исходит от меня (родительный — откуда), когда я пеш, то покоится во мне (дательный — где), когда я двигаюсь чужой силой.

Учитель. Не сохранились ли простейшие слова в нашем языке в предлогах?

Ученик. Да. При этом простейший язык видел только игру сил. Может быть, в древнем разуме силы просто звенели языком согласных. Только рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который мудр потому, что сам был частью природы.

Учитель. Что же ты хотел сказать в первой части своих слов?

Ученик. Видишь ли, я отметил, что словесное нутро также имеет склонение по падежам. Склоняясь, иногда немая основа

придает своему смыслу разные направления и дает слова, отдаленные по значению и похожие по звуку.

Учитель. Еще что ты хочешь сказать?

Ученик. Ты хочешь знать? Послушай: где тайная причина сложнее и туже завязана в узел мнимого случая и неразумия, чем в расселении по коре, или коже, земли городов?

Учитель. Громко! Но не искусно.

Ученик. Это обмолвка. В эту пустыню разума никто не внес общего закона и порядка. И вот я сюда бросаю луч наблюдения и даю правило, позволяющее найти место, где в диких ненаселенных странах возникнут столицы.

Учитель. Кажется, твоя главная находка — это способы произносить себе пышные похвалы.

Ученик. Это мимоходом. И отчего же не сделать за других то, что они не делают по небрежности или ленивому настроению.

Впрочем, сам суди: я нашел, что города возникают по закону определенного расстояния друг от друга, сочетаясь в простейшие чертежи, так что лишь одновременное существование нескольких чертежей создает кажущуюся путаницу и неясность. Возьми Киев. Это столица древнего русского государства. На этом пути от Киева кругом него расположены: 1) Византия, 2) София, 3) Вена, 4) Петербург, 5) Царицын. Если соединить чертой эти города, то кажется, что Киев расположен в середине паутины с одинаковыми лучами к четырем столицам. Это замечательное расстояние города-средины до городов дуги равного земному полупоперечнику, деленному на 2π. Вена на этом расстоянии от Парижа, а Париж от Мадрида.

Также с этим расстоянием (шагом столиц) славянские столицы образуют два четвероугольника. Так, столицы некогда или сейчас Киев — С.-Петербург — Варшава — София — Киев образуют одну равностороннюю ячейку, а города София — Варшава — Христиания — Прага — София — другую славянскую ячейку. Чертежи этих двух великих клеток замкнутые.

Таким образом, болгары, чехи, норвежцы, поляки жили и возникали, следуя разумному чертежу двух равносторонних косоугольных клеток с одной общей стороной. И в основе их существования, их жизни, их государств лежит все же стройный

чертеж. Не дикая быль, а силы земли построили эти города, воздвигли дворцы. Не следует ли искать новые законы их постижения?

Таким образом, столицы и города возникнут кругом старого, по дуге круга с лучом $R/2\pi$, где R — земной полупоперечник.

Людскому порядку не присуща эта точность, достойная глаз Лобачевского. Верховные силы вызвали к жизни эти города, расходясь многоугольником сил.

Учитель. Но дальше что нашел ты?

Ученик. Видишь ли, я думаю о действии будущего на прошлое. Но разве можно с таким грузом книг, какой есть у старого человечества, думать о таких вещах! Нет, смертный, смиренно потупи взгляд. Где великие уничтожители книг? По их волнам нельзя ходить, как по материку незнания!

Учитель. Еще что?

Ученик. Еще? Видишь ли, я хотел прочесть письмена, вырезанные судьбой на свитке человеческих дел.

Учитель. Что это значит?

Ученик. Я не смотрел на жизнь отдельных людей; но я хотел издали, как гряду облаков, как дальний хребет увидеть весь человеческий род и узнать, свойственны ли волнам его жизни мера, порядок и стройность.

Учитель. И что же ты нашел?

Ученик. Я нашел несколько истин.

Учитель. Каких?

Ученик. Я искал правила, которому подчинялись народные судьбы. И вот я утверждаю, что года между началами государств кратны 413.

Что 1383 года отделяют паденья государств, гибель свобод.

Что 951 год разделяет великие походы, отраженные неприятелем. Это главные черты моей повести.

Учитель. Здесь мне слышатся важные истины.

Ученик. Это еще не все. Я вообще нашел, что время z отделяет подобные события, причем $z = (365 + 48y)\,x$, где y может иметь положительные и отрицательные значения.

Вот те значения z, которыми я воспользуюсь:

$x = 1,$	$y = -4$	$z = 173$
$x = 1,$	$y = -1$	$z = 317$

$x = <1>$, $y = 0$ $z = 365$
$x = 1$, $y = 1$ $z = 413$
$x = 1$, $y = 2$ $z = 461$
$x = 3$, $y = <-1>$ $z = 951$
$x = 3$, $y = 2$ $z = 1383$

Срок 951 год связал великие мусульманские походы к Пуатье и Вене, отраженные франком Карлом Мартеллом и русским Яном Собеским. Эти походы были в 732 и 1683 году. Также грозные удары гунно-татарской силы о северный запад, удары Аттилы и Тамерлана, отраженные и встреченные Аэцием и Баязетом, были в 451 и 1402, через 951 год.

Поход Карла XII к Полтаве 1709 года за 951 год до себя имел арабов, предпринявших в 758 неудачный морской поход к Китаю.

Было видно, что 951 есть (317) · 3. В 1588 был поход Медины Сидонии, испанца, к берегам Англии. В 1905 — поход Ро<ж>ественского. Между ними прошло 317 лет, или треть монголо-гуннского и турко-арабского срока поражений.

За 317 лет до 1588 Людовик <IX> потерпел поражение у берегов Туниса. Не значит ли это, что в 2222 году, через 317 лет после 1905, суда какого-нибудь народа потерпят крушение, быть может, у черного Мадагаскара?

Учитель. Не было ли число 365 священным у вавилонян?

Ученик. Да.

Учитель. К каким еще случаям ты применил свой закон?

Ученик. Сейчас. Я хочу только сказать, что если взять государства православия — Болгарию, Сербию, Россию — и посмотреть, сколько лет они существовали до первой утраты свободы, то окажется число лет, равное существованию Византии. Византия 395 – 1453 = 1058; Россия 862 – 1237 = 375; Болгария 679 – 1018 = 339; Сербия 1050 – 1389 = 339. 375 + 339 + 339 = = 1053. Это походит на закон сохранения силы. Государства падают тогда, когда исчерпывается сила старших государств. Наоборот, Испания 412 – 711, Франция 486 – 1421, Англия 449 – – 1066, Вандалы 430 – 534, <Остготы> 493 – 555 и <Лангобарды 568 – 774> существовали 299 + 935 + 617 + 104 + 62 + 206 = = столько, сколько Рим и Византия вместе.

Учитель. Но ты обещал еще какие-то находки.

Ученик. При $y = -4$, $z = (365 - 48 \cdot 4) \cdot 1 = 173$. Замечательно, что (173) · 14 отделяет падение царской власти в Риме, 510 (до Р. Х.), и Китае, 1912. Но это в сторону.

Когда $y = +1$, то $z = (365 + 48)$? $1 = 413$.

Через 413 лет подымаются гребни волны объединения народов. Так, в 827 году Эгберт соединил Англию, через 413 лет, в 1240 году, немецкие города объединились в Ганзу, а через еще 413 лет, в 1653 году, трудами Хмельницкого соединились Малая и Великая Русь. Что будет в 2066 году, если этот ряд волн союза не прервется?

В 1110 году русские собрались на съезд в Витичеве, а через 413 лет, в 1523 году, был присоединен последний удел.

Россия. В 1380 объединились русские области для Куликовской битвы, через 413, в 1793 — присоединение Польши.

Но уже выше было замечено, что времена, разделяющие начала государств, кратны 413 годам. Колеблясь в размерах от 413 до 4130 лет, эти времена относятся друг к другу как простые целые числа 1, 2, 3 <...> 7, 8, 9, 10. Время 1239, протекшее между началом Франции, 486, и началом Рима, 753, есть (413) · 3.

Между началом Франции и Нормандии, 899, прошло (413) · 1. Между началом Рима, 753, и началом Египта, 3643, прошло 2890 лет, или (413) · 7. Год начала Египта настолько достоверен, что приведен в словарях (см. словарь Павленкова).

Францию и Египет отделяет (413) · 10 лет.

Начало Австрии, 976 год, отделено двумя 413 от начала готского государства, 150 год.

(413) · 1 отделяет Элладу, 776 год, и Босфорское царство, 363; Германию, 843, и Вандальское царство, 430; Россию, 862, и Англию, 449 год. У Паркера приводится летописец, относящий основание Китая к 2852 году. Следует заметить, что 2855 год отделен от начала Англии 3304 годами, или (413) · 8, а от начала России — 3717 годами: (413) · 9.

Что же касается до стран, возникающих путем восстания из старых могуществ, то время z, их отделяющее, есть $(365 + 2 \cdot 48) \cdot 1 = 461$. Этим сроком отделены два союзных государства, Швейцария и Америка. Первое свергло мощь Австрии в 1315, а второе — мощь Англии в 1776 году. Точно так же Болгария

освободилась от Византии в 679, а Португалия от Испании в 1140 году. Япония — 660, Корея — 1121.

Начало Западной Римской империи, 800, отделено 461 годом от начала Восточной Римской империи, 1261.

В 1591 году освободилась Голландия, следовательно, в 2052 году возможно восстание молодой окраины.

Учитель. Не хочешь ли ты составить роспись того, что случится в течение 1000 лет, идущих к нам?

Ученик. Предвидение будущего не отрицается этим учением. За этими числами ясна судьба, как за собранной в складки мокрой тканью — тело.

Учитель. Больше ты не знаешь применений своих правил?

Ученик. Нет, еще есть. При $y = 0$, $z = 365 + 48 \cdot 0 = 365$; если $x = 8$, то $z = 2920$. Этот срок отделяет начало Египта, 3643, и падение Израиля, 732 год, а также освобождение Египта от власти гигсов, 1683, и завоевание России монголами, 1237 год, т. е. события обратного значения.

Если Византия освободилась от Рима в 393 году, то освобождение Америки произошло через $(365 + 48 \cdot 3) \cdot 3 = 1383$, в 1776 году.

Судьба! Не ослабла ли твоя власть над человеческим родом, оттого что я похитил тайный свод законов, которым ты руководишься, и какой ждет меня утес?

Учитель. Бесцельная похвальба. Число 365 мне ясно; это частное времен года и дня. 48 — нет. Но чем ты объяснишь присутствие этого числа в земных делах? Казалось, им нет никакого дела друг до друга. Но все же твой закон совсем не кажется мне тенью.

Ученик. На силах должны были отразиться сроки вращения, а мы — дети сил.

Учитель. Красиво.

Ученик. Не отрицаю. Высший источник земного сам подает пример точности. Наука о земном делается главой науки о небесном. Но если $y = 2$, а $x = 3$, то $z = (365 + 48 ? 2) ? 3 = 1383$. Паденья государств разделены этим сроком.

Испания	711	Египет	672
Россия	1237	Карфаген	146

Вавилон	587	Авары	796
Иерусалим	70	Византия	1453
Самария	6 по Р. Хр.	Сербия	1389
Индия	317	Англия	1066
Израиль	723	Корея	660
Рим	476	Индия	1858
Гунны	142	Индия	1526
Египет	1517	Иудея	134
Персия	226	Корея	1609

Покорению Новгорода и Вятки, 1479 и 1489 гг., отвечают походы в Дакию, 98—106.

Завоеванию Египта в 1250 году соответствует падение Пергамского царства в 133 году.

Половцы завоевали русскую степь в 1093 году, через 1383 года после падения Самниума в 290 году.

Но в 534 году было покорено царство Вандалов; не следует ли ждать в 1917 году падения государства?

Учитель. Целое искусство. Но как ты достиг его?

Ученик. Ясные звезды юга разбудили во мне халдеянина. В день Ивана Купалы я нашел свой папоротник — правило падения государств. Я знаю про ум материка, нисколько не похожий на ум островитян. Сын гордой Азии не мирится с полуостровным рассудком европейцев.

Учитель. Ты говоришь как дитя. Но еще что ты думал в это время?

Ученик. Я думал, Моране или Весне служит русское искусственное слово. Ты помнишь имена этих славянских богинь?

Смотри, вот листки, где я записывал свои мгновенные мысли.

«В нашей жизни есть ужас». I

«В нашей жизни есть красота». II

Доказывает:	II	I
Арцыбашев		+
Мережковский		+
Андреев		+
Куприн		+
Ремизов (насекомое)		+
Сологуб		+
Народная песнь	+	

Следовательно, писатели единогласны, что русская жизнь есть ужас. Но почему не согласна с ними народная песнь?

Или те, кто пишет книги, и те, кто поет русские песни, два разных народа?

Писатели уличают: дворянство I; военных II; чиновников III; купцов IV; крестьян V; молодых сапожников VI; писателей VII.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Ал. Толстой	I						
Куприн		II					
Щедрин			III				
Островский				IV			
Бунин					V		
Алексей Ремизов						VI	
Народная песнь							VII

Следовательно, народная песнь в каком-то преступлении уличает русских писателей.

В чем же она их уличает? Во лжи? Что они мрачные лжецы?

Они начинают проповедывать. Что они проповедывают?

	Жизнь	Смерть
Сологуб (гробокопатель)		+
Арцыбашев		+
Андреев		+
Сергеев-Ценский		+
Народное слово	+	

Чем занимаются русские писатели?

	Проклинает:		
	Будущее	Настоящее	Прошлое
Брюсов	+		
Андреев		+	
Арцыбашев		+	
Мережковский			+

Значит, на вопрос, чем занимаются русские писатели, нужно ответить: они проклинают! Прошлое, настоящее и будущее!

	Мерило вещей		
	Россия	Последняя книжка	Не Россия
Писатели		+	+
Народная песнь	+		

Не отсюда ли источник проклятий?

Мережковский пророчил неудачу России, взяв на себя обязанности ворона; каково он чувствует себя?

На вопрос, что делать, отвеча<ю>т и песнь сел, и русские писатели.

	Жизнь	Смерть
Арцыбашев		+
Сологуб		+
Андреев		+
Народная песнь	+	

Наука располагает обширными средствами для самоубийств; слушайте наших советов: жизнь не стоит, чтоб жить. Почему «писатели» не показывают примера?

Это было бы любопытное зрелище.

I, Славят военный подвиг и войну.

II. Порицают военный подвиг, а войну понимают как бесцельную бойню.

	I	II
Толстой <А. Н.>		+
Мережковский		+
Куприн		+
Андреев		+
Вересаев		+
Народная песнь	+	

Почему русская книга и русская песнь оказались в разных странах?

Не есть ли спор русских писателей и песни спор Мораны и Весны?

Бескорыстный певец славит Весну, а русский писатель Морану, богиню смерти?

Я не хочу, чтобы русское искусство шло впереди толпы самоубийц!

У ч и т е л ь. Но что за книга у тебя на коленях?

У ч е н и к. Крижанич. Я люблю говорить с мертвыми.

В. Хлебников

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы — лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блуду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимам Горьким, Куприным, Блокам, Соллогубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..

Мы *приказываем* чтить *права* поэтов:

1. На увеличение словаря в *его объеме* произвольными и производными словами (Слово-новшество).

2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы.

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если *пока* еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Д. Бурлюк, Александр Крученых,
В. Маяковский, Виктор Хлебников

Москва, 1912. Декабрь

САДОК СУДЕЙ II

(Предисловие)

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в I-м «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К°, футуристов, — *мы* тем не менее считаем этот путь нами пройденным и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой — правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.

Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь *направляющие речи*. Мы расшатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержанием словам по их начертательной и *фонической характеристике*.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

a) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания

b) в почерке полагая составляющую поэтического импульса

c) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «самописьма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение: — рождаем новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма — (Давид Бурлюк) средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта — его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни.

Давид Бурлюк, Елена Гуро, Николай Бурлюк,
Владимир Маяковский, Екатерина Низен,
Виктор Хлебников, Венедикт Лившиц, А. Крученых

ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ

(Листовка)

В 1908 году вышел «Садок Судей». — В нем *гений — великий поэт* современности — *Велимир Хлебников* впервые выступил в печати. Петербургские метры считали «*Хлебникова* сумасшедшим». Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес собой *Возрождение Русской Литературы*. Позор и стыд на их головы!..

Время шло... В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, Б. Лившиц, В. Кандинский, Николай Бурлюк и Давид Бурлюк в 1913 году выпустили книгу «Пощечина Общественному Вкусу».

Хлебников теперь был не один. Вокруг него сгруппировалась плеяда писателей, кои, если и шли различными путями, были *объединены одним лозунгом:* «Долой слово-средство, да здравствует *Самовитое, самоценное Слово*!» Русские критики, эти торгаши, эти слюнявые недоноски, дующие в свои ежедневные волынки, толстокожие и не понимающие красоты, разразились морем негодования и ярости. Не удивительно! Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности.

Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы, Homunculus'ы, питающиеся объедками, падающими со столов реализма — разгула Андреевых, Блоков, Сологубов, Волошиных и им подобных, — утверждают (какое грязное обвинение), что мы «декаденты» — последние из них — и что мы не сказали ничего нового — ни в размере, ни в рифме, ни в отношении к слову.

Разве были оправданы в русской литературе наши приказания чтить *Права поэтов*:

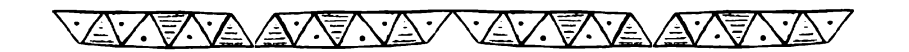
Группа футуристов: А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц (фото 1912 г.)

на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами!

на непреодолимую ненависть к существовавшему языку!

с ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами венок грошовой славы!

стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования!



ДЕКЛАРАЦИЯ СЛОВА КАК ТАКОВОГО

4) Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (Не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: го оснег кайд и т. д.).

5) Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена.

2) Согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — вселенский язык. Стихотворение из одних гласных:

о е а
и е е и
а е е

3) Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки — мыки — кыка).

Одинаковые гласные и согласные, будучи заменены чертами, образуют рисунки, которые неприкосновенны (напр.: III — I — I — III).

Поэтому переводить с одного языка на др. нельзя, можно лишь написать и дать подстрочник. Бывшие д. с. п. переводы лишь подстрочники, как художественные произведения, они — грубейший вандализм.

1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.

6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н. Кульбиным, открывшим 4-е измерение — тяжесть, 5-е — движение и 6 или 7-е время).

7) В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — «неприятное для слуха», ибо в нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. Пример — дыр бул щыл и т. д.

8) Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля.

Алексей (Александр) Крученых

Примеч. 1) Высказанное в тезисах 3, 6 и 7 совпадает с мыслями Н. Кульбина.

2) Руководящие положения этой декларации, принимаемые нашими «критиками» за положение футуризма, были высказаны задолго до его появления в России в лекциях Н. Кульбина в Петербурге в 1907—8 гг. и практически осуществлены на выставках — Венок и др. и в книгах «Садок Судей I» (1908 г.) и «Студия импрессионизма» (1910 г.) (футуризм появился в 1910 г.).

А. Крученых

19-е апреля 1913 г.

Новый цикл слова.

На сжатом поле мы сеем, строители.

При создании ценности (поэзия — творчество) — любовь к материалу!

Семы — слово как таковое.

В начале — чистое слово, без примеси (музыки, пластики, философии).

В будущем — синтез (конец).

Что есть слово?

Путь к определению — слово — сознание (первое лицо), (в музыке — чувство; в пластике — воля).

Путь слова: символ, звук, начертание.

Жизнь согласных и гласных (см. декларацию Крученых).

Своеобразность буквы! *

Произведение — живой организм; отпала буква — умерло целое.

Снова говорю: не переводите стихов, а пишите их иностранными буквами **.

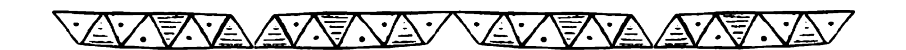
Созвучие — покой. Диссонанс — возбуждение.

Через сложность диссонансов — к согласию!

Кульбин

* Цвет (р — красное, ж — желтое и т. д.), но не в смысле живописи. О цвете — Рембо и Давид Бурлюк. О внутреннем склонении — Хлебников. О метрико-тонической системе — В. Иванов, М. Гнесин и др.

** При этом — подстрочный буквальный перевод (комментарий).

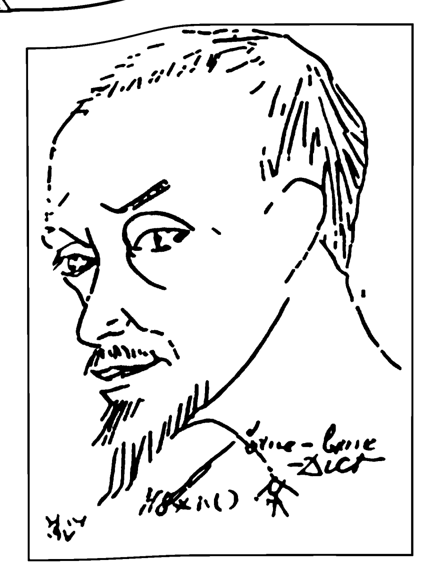


ЧТО ЕСТЬ СЛОВО

(II-я декларация слова как такового)

В слове — идея (первое лицо человека и вселенной — сознание). Разгадка слова — в букве. Буква — элемент слова как такового. Она — символ, содержащий идею слова, (имя), фоническую форму и начертательную. Слово — имя (наречение). Тело слова — буква. Значение каждой буквы — своеобразное, непреложное. Каждая буква — уже Имя. Словесность — творческое сочетание имен. Словесное творчество — брачная борьба диссонирующих элементов слова, удовлетворяющая созвучным решением или дающая эстетическую неудовлетворенность.

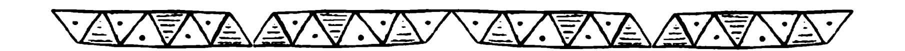
Результат этого творчества — словесные ценности. Словесность — совокупность словесных организмов, словесных неделимых. Каждая согласная имеет свой цвет: р — красная (кровь, драка, вражда, рок); ж — желтая (желание, вожделение, жажда); с — синяя; з — зеленая; х — серая; г — черно-желтая; к — черная. Цвет существует в живописи, звук — в музыке. В слове — словесные ценности. Важная своеобразность буквы. Каждая буква — нечто, непохожее на весь остальной мир. Своеобразны и предметные буквы согласные, и соединяющие или разделяющие их гласные. Гласные служат более или менее яркой и открытой средой для согласных. Они могут быть и самостоятельными буквами (см. I декларацию слова как такового). Содержание слова — творческое (эстетическое) именное переживание. В так называемом внешнем мире материя — проявление пластики (воли), энергия — проявление музыки (чувства) и психика — проявление слова (сознания). Слово как таковое не материаль-



Н. Кульбин. Автопортрет (1912 г.)

но и не энергетично. Синтез его с музыкой дает фонетику слова (звук). Синтез с живописью дает начертание слова. Подобно этому и музыка, сочетаясь с пластикой, заимствует у нее начертание (живопись).

Н. Кульбин



СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

О художественных произведениях

1. Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание, В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова).

2. Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк, Б. Лившиц, в живописи Бурлюк и К. Малевич).

У писателей до нас инструментовка была совсем иная, например:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины писанные киселем и молоком нас не удовлетворяют и стихи построенные на

па—па—па
пи—пи—пи
ти—ти—ти
и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок.

Мы дали образец иного звука и словосочетания:

Дыр, бул, щыл,
убещур

3 стихотворенія
написаныя на
собственом языкѣ
от др. отличается:
слова его не имѣют
определенаго значенія

*

№ 1. Дыр бул щыл
убѣшщур
скум
вы со бу
р л эз

М. Ларионов. Литография из кн. А. Крученых «Помада» (1912 г.)

скум
вы со бу
р л эз

(Кстати, в этом пятистишии более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина.)

Не безголосая, томная, сливочная тянучка поэзии (пасианс)... (пастила...), а грозное б а я ч ь:

Каждый молод, молод, молод,
В животе чертовский голод.
Так идите же за мной...
За моей спиной
Я бросаю гордый клич
Этот краткий спич!
Будем кушать камни травы
Сладость горечь и отравы

Будем лопать пустоту
Глубину и высоту
Птиц, зверей, чудовищ, рыб
Ветер, глины, соль и зыбь...

(Д. Бурлюк)

до нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный для слуха), выразительный (выпуклый, колоритный, сочный).

Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить и мы заметим, что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине, как таковой, чем к языку, как таковому.

В самом деле: ясная, чистая (о, конечно!) честная (гм!.. гм!..), звучная, приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец, сочная, колоритная вы... (кто там? Входите!).

Правда, в последнее время женщину старались превратить в вечно женственное, прекрасную даму, и таким образом ю б к а делалась м и с т и ч е с к о й (это не должно смущать непосвященных, — тем более!..) Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего я з ы к о м и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.

Из вышеизложенного видно, что до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой «душе» (загадке духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи будетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками «Психее», то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую... Захотим ли?

Нет!..

Пусть уж лучше поживут словом, как таковым, а не собой.

Так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы *отцов*, коим и посвящаю следующее стихотворение:

поскорее покончить
недостойный водевиль —
о, конечно
этим никого не удивишь.
жизнь глупая шутка и сказка
старые люди твердили...

нам не нужно указки
и мы не разбираемся в этой гнили...

Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами,

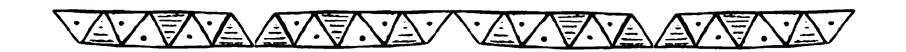
а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык (см. подробнее об этом в моей статье «Новые пути слова») (в книге «Трое»). Этот выразительный прием чужд и непонятен выцветшей литературе до нас, а равно и напудренным эгопшютистам (см. «Мезонин поэзии»).

Любят трудиться бездарности и ученики. (Трудолюбивый медведь Брюсов, пять раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев), это же относится и к читателю.

Речетворцы должны бы писать на своих книгах:

п р о ч и т а в, р а з о р в и!

А. Крученых и В. Хлебников



БУКВА КАК ТАКОВАЯ

О слове, как таковом, уже не споря, согласны даже. Но чего стоит их согласие? Надо только напомнить, что говорящие задним умом о слове ничего не говорят о букве! Слепорожденные!

Слово все еще не ценность, слово все еще только терпимо.

Иначе почему же его не облекают в серый арестантский халат? Вы видели буквы их слов — вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы — не буквы, а клейма! А ведь спросите любого из речарей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании.

Ведь не оденете же вы всех ваших красавиц в одинаковые казенные армяки!

Еще бы! Они бы плюнули вам в глаза, но слово — оно молчит. Ибо оно мертво (как Борис и Глеб), оно у вас мертворожденное.

А, Святополки окаянные!

Есть два положения:

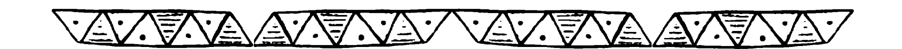
1) Что настроение изменяет почерк во время написания.

2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов. Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, точно рукою слепца, знаках. Понятно, необязательно, чтобы речарь был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше если бы сей поручил это художнику. Но таких книг еще не было. Впервые даны они будетлянами, именно: «Старинная любовь» переписывалась для печати М. Ларионовым, «Взорваль» Н. Кульбиным и др., «Утиное гнездышко» О. Розановой. Вот когда можно наконец сказать: «Каждая буква — поцелуйте свои пальчики».

Странно, ни Бальмонт, ни Блок — а уже чего казалось бы современнейшие люди — не догадались вручить свое детище не наборщику, а художнику...

Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживающим во время переписки себя, утрачивает все те чары, которыми снабдил ее почерк в час «грозной вьюги вдохновения».

В. Хлебников
А. Крученых



НОВЫЕ ПУТИ СЛОВА

(язык будущего — смерть символизму)

<...> до нас не было словесного искусства

были жалкие попытки рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию (что называлось романами, повестями, поэмами и пр.) были стишки для всякого домашнего и семейного употребления, но

и с к у с с т в а с л о в а

не было.

Странно? Скажем больше: делалось все, чтобы заглушить первобытное чувство родного языка, чтобы вылущить из слова плодотворное зерно, оскопить его и пустить по миру как «ясный чистый честный звучный русский язык» хоть это был уже не язык, а жалкий евнух неспособный что-нибудь дать миру. Его лечить и совершенствовать нельзя, и мы совершенно правильно заявили «бросить Пушкина, Толстого, Достоевского и проч. и проч. с парохода современности» чтоб не отравляли воздух! после былин и «слова о полку Игореве» словесное искусство падало и при Пушкине оно стояло ниже чем при Третьяковском (хотя и совершенствовались «пути сообщения», — смотри ниже).

Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах является его п о д ч и н е н н о с т ь с м ы с л у

до сих пор утверждали:

«мысль диктует законы слову, а не наоборот».

Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный и вселенский.

Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению.

«В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции.

В настоящие момент у нас есть три единицы психической жизни: ощущение, представление, понятие (и идея), и начинает образовываться четвертая единица — «высшая интуиция» (Tertium organum П. Успенского).

В искусстве мы заявили:

СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА

Слово (и составляющие его — звуки) не только куцая мысль, не только логика, но, главным образом, заумное (иррациональные части, мистические и эстетические)...

г л а д и а т о р ы   и   м е ч а р и

мысль одна, но слова разные и настолько что скорей я скажу: смехири и мечари имеют один смысл, чем мечари и гладиаторы, потому что звуковой состав слова дает ему окраску жизнь и слово только тогда воспринимается, живо действует на нас когда имеет эту окраску

гладиаторы — тускло серо иностранно, мечари — ярко красочно и дает нам картину мощных людей, закованных в медь и сетку

на бирже и в конторе Метцль надо пользоваться, как счетами, первым словом — мертвым бесцветным, как телеграфный знак, в искусстве же это мертвец на пиру

Лермонтов обезобразил русскую баячь (поэзию) внесши в нее этого смрадного покойника и щеголяя в л'азури...

морг — это смешно и напоминает жирного немца с пивом,

т р у п а р н я дает даже ощущение мертвецкой

университет — этим можно дразнить собак, в с е у ч ь б и щ е убеждает нас в важности обозначаемого и т. д.

Важна каждая буква, каждый звук!

Зачем заимствовать у безъязыких «немцев» когда есть великолепное свое?

Русские читатели привыкли к оскопленным словам, и уже видят в них алгебраические знаки решающие механически задачу мыслишек, между тем все живое надсознательное в слове, все, что связывает его с родниками, истоками бытия — не замечается.

Искусство же может иметь дело лишь с живым, до покойников ему нет заботы!

И сами писатели тосковали, сами понимали всю ненужность созданного.

«О если б без слова сказаться душой было можно?» (Фет)

«М ы с л ь изреченная есть ложь» (Тютчев)

трижды правы!

Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны с о в е р ш е н н о н о в ы е с л о в а и н о в о е с о ч е т а н и е и х.

Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас.

Современные живописцы постигли ту тайну 1) что движение дает выпуклость (новое измерение) и что обратно выпуклость дает движение

и 2) неправильная перспектива дает новое 4-е измерение (сущность кубизма).

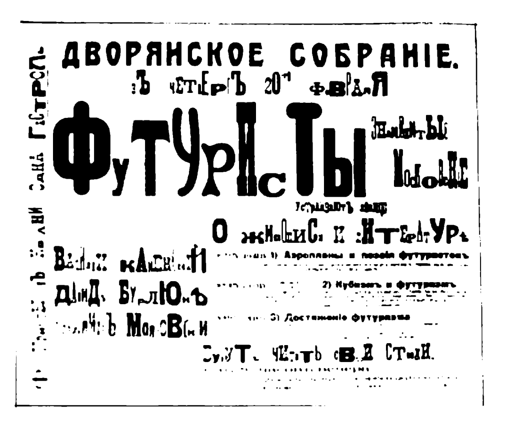
Современные же баячи открыли: что неправильное построение предложений (со стороны мысли и гранесловия) дает д в и ж е н и е и н о в о е в о с п р и я т и е м и р а и обратно — движение и изменение психики рождают странные «бессмысленные» сочетания слов и букв.

Поэтому мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали что для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше.

Прилизанные символисты ужасно боятся, что их не поймет публика («Огонька» и «Русской Мысли»), мы же радуемся этому! недалекие символисты все боятся как бы не сказать глупости бессмыслицы (с точки зрения тех же читателей).

Известно, что приготовишки очень стараются быть умными и взрослыми!..

Еще Достоевский заметил: «У каждого писателя свой стиль а следовательно и свое правописание» но сам он «посягнул» лишь на запятую и мягкий знак!..



Афиша выступления футуристов в Казани (1914 г.)

И я вдруг подумал: если перевернуть
вверх ножками стулья и диваны.
кувырнуть часы?..
пришло б начало новой поры,
открылись бы страны.
тут же в комнате прятался конец
клубка вещей,
затертый недобрым вчерашним днем
порядок дней
тут же рядом в комнате он был!
я вдруг поверил что так
и бояться не надо ничего
но искать надо тайный знак.

(«Шарманка» Е. Гуро).

Неправильности в построении речи возможны:

1) неправильность — неожиданность — грамматическая:

а) несовпадение падежей, чисел, времен и родов подлежащего и сказуемого определения и определяемого: пробегал озеро белый летучие

б) опущение подлежащего или др<угих> частей предложения, опущение местоимений предлогов и пр<очих>

в) произвольное словоновшество (чистый неологизм): а ему все тирко (Сад<ок> Суд<ей> I), дыр бул щыл и пр<очее>

г) неожиданность звуковая: е у ы, р л м к т ж г... («Возропщем»).

Здесь не лишним будет указать на молодцов из «Мишени» на днях выступивших в печати и заимствующих нашу речь то из одних гласных то из согласных, то разбросанность букв и слов и заметающих свои следы ссылкой на 1912 г. как время написания (?!) своих подражаний! (Оригинально!)

д) неожиданное словообразование:

Сунотичей и груститстелей
Зовет рыданственный желел
За то что некогда свистели
В свинце отсутствует сулел
Пушек рокочущих ли звук, гроза ль,
Но к лбу прильнет смертнирь-лобзаль
и некто упадет на земь ничком
и землю оросит кровавым ручейком
»Мое собро» — укажет нав
В недавнем юноше узнав
Кто пашней стал свинцовых жит
Кто перед ним ничком лежит

(В. Хлебников, «Союз Молодежи», сб. III)

Благодаря таким неожиданностям впечатление войны доходит до обмана чувств.

Образцы неологизмов см. также Е. Гуро, Садок Судей II.

2) неправильность смысловая:

а) в развитии действия:

забыл повеситься
    лечу к американ
    на корабле полез ли
        кто
    хоть был пред носом

(«Взорваль» См. также «Петух мудрости» Садок Судей II)

б) неожиданность сравнения:

стучат огнем кочерги...

(Мирсконца)

Этими видами не исчерпываются все возможные неправильности и неожиданности: (недаром они неправильности) можно напр<имер> назвать необычность размера, рифмы, начертания, цвета и положения слов и пр.

Наша цель лишь указать на самый способ неправильности, показать ее необходимость и важность для искусства.

Наша цель подчеркнуть важное значение для искусства всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной грубости.

Наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. «идеалистов», где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой.

Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр.

Мы стали видеть здесь и там. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано как и умное.

Нам не нужно посредника — символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?!).

Идея символизма необходимо предполагает ограниченность каждого творца и истину спрятанной где-то у какого-то честного дяди.

Конечно, с такой предпосылкой откуда же взяться радости, непосредственности и убедительности творчества? Неудивительно, что наши кислые символисты вымирают и идут на промысел в «Ниву» и «Огонек»...

Мы первые нашли нить лабиринта и непринужденно разгуливаем в нем.

Символизм не выдерживает взгляда современной гносеологии и прямой души. Чем истина субъективней — тем объективнее Субъективная объективность — наш путь. Не надо бояться полной свободы — если не веришь человеку — лучше не иметь с ним дела!

Мы рассекли объект!

Мы стали видеть мир насквозь.

Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что часто — его

можно читать с конца и тогда оно получает более глубокий смысл!)

Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное земное притяжение), мы видим висящие здания и тяжесть звуков.

Таким образом мы даем мир с новым содержанием...

Создавайте новые родные слова!

Новое содержание тогда лишь выявлено, когда достигнуты новые приемы выражения, новая форма.

Раз есть новая форма следовательно есть и новое содержание, форма таким образом обусловливает содержание.

Наше речетворство вызвано новым углублением духа и на все бросает новый свет.

Не новые предметы (объекты) творчества определяют его истинную новизну.

Новый свет, бросаемый на старый мир может дать самую причудливую игру.

Не имеющие нового света судорожно хватаются за новые предметы — но положение их тем печальнее: новое вино моментально прорывает старые мехи — так кончились потуги Брюсова — Вербицкой, Бальмонта — вечного балалаечника, Сологуба — пирожного, Андреева — отставного и эгофутуристов — зевунов: И. Северянина, И. Игнатьева, Василиска Гнедова и др.

Я уже не говорю о М. Горьком, Куприне, Чирикове и проч. «бытовиках» или о «классиках» которых никто не читает.

Разве могут сравниться с радостью существования в новых измерениях какие бы то ни было убогие отрады прежних земель?

Не поддавайтесь укорам и «добрым советам» трусливых душонок, у которых глаза вечно обращены назад...

А. Крученых

ОСВОБОЖДЕНИЕ СЛОВА

(отрывок)

<...> Едва ли не всякое новое направление в искусстве начиналось с провозглашения принципа свободы творчества. Мы повторили бы основную методологическую ошибку большинства этих деклараций, если бы попытались говорить о свободе творчества, не установив нашего понимания взаимоотношения между миром и творчеством, сознанием поэта. Нам представляется невозможным творчество в «безвоздушном пространстве», творчество «из себя», и, в этом смысле, каждое слово поэтического произведения вдвойне причинно-обусловлено и, следовательно, вдвойне несвободно: во-первых, в том отношении, что поэт сознательно ищет и находит в мире повод к творчеству, во-вторых, в том, что сколько бы ни представлялся поэту свободным и случайным выбор того или иного выражения его поэтической энергии, этот выбор всегда будет определяться некоторым подсознательным комплексом, в свою очередь обусловленным совокупностью внешних причин.

Но если разуметь под творчеством свободным — полагающее критерий своей ценности не в плоскости взаимоотношений бытия и сознания, а в области автономного слова, — наша поэзия, конечно, свободна единственно, и впервые для нас безразлично, реалистична ли, натуралистична или фантастична наша поэзия: за исключением своей отправной точки она не ставит себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним, и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными.

Но подобное отрицание известного отношения между миром и сознанием поэта в качестве критерия творчества последнего отнюдь не есть отрицание всякого объективного критерия. Выбор поэтом той или иной формы проявления его творческой энергии далеко не произволен. Так, прежде всего, поэт связан пластическим родством словесных выражений. Во-вторых, пластической валентностью их. В-третьих, словесной фактурой. Затем, задачами ритма и музыкальной инструментовки. И, наконец, общими требованиями живописной и музыкальной композиции. Во избежание недоразумений, следует оговориться, что хотя кое-что из перечисленного (правда, слабо понятое и весьма вульгарно намеченное) и являлось в некоторых случаях конгредиентом суждений о ценности поэтического произведения, но лишь нами впервые, в строгом соответствии со всей системой нашего отношения к поэзии, придан характер исключительности этим основным моментам объективного критерия.

В заключение: если ошибка — думать, что вышеизложенные принципы уже нашли полное осуществление в произведениях поэтов, их признающих, то гораздо большее уклонение от истины — утверждение, что новое течение сводится в конечном счете к словотворчеству в тесном смысле этого слова. Напрасно не в меру прозорливые и услужливые друзья с усердием, достойным лучшей участи, помогающие нам конституироваться, толкают нас на этот путь. Применяя к узкому своему пониманию происходящее у них на виду, они, верим, вполне добросовестно упускают самое ценное, что есть в новом течении — его основу: изменение угла зрения на поэтическое произведение. Если «Пушкин, Достоевский, Толстой и пр. сбрасываются с парохода современности», то не потому, что «мы во власти новых тем», а потому, что под новым углом зрения, в новом ракурсе их произведения утратили значительнейшую долю своего, отныне незаконного обаяния, то, равным образом, не в согласованности или несогласованности с духом русского языка наших неологизмов или с академическим синтаксисом — нашего предложения, не в способах нахождения новой рифмы, не в сочетании слов, казавшихся несоединимыми, следует искать, как этот делает, напр<имер>, В. Брюсов, сущность и мерило ценности нового течения. Все это — на периферии последнего, все это лишь средства

нашего переходящего сегодня, от которых мы, может быть, завтра без ущерба для нашей поэзии откажемся. Но что непроходимой пропастью отделяет нас от наших предшественников и современников — это исключительный акцент, какой мы ставим на впервые свободном — нами освобожденном — творческом слове.

Б. Лившиц
Весна 1913 г.

ПОЭТИЧЕСКИЕ НАЧАЛА

Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

В. Хлебников

Предпосылкой нашего отношения к слову как к живому организму является положение, что поэтическое слово чувственно. Оно соответственно меняет свои качества в зависимости от того — написано ли оно, или напечатано, или мыслится. Оно воздействует на все наши чувства. Ранее, когда мы говорили «дерево», мы должны были этим логическим обобщением возбудить воспоминание о каком-нибудь определенном дереве и тогда прочувствовано уже — воспоминание. Теперь — путь созерцания эстетических ценностей.

В связи со сказанным слово лишь настолько имеет значения для передачи предмета, насколько представляет хотя бы часть его качеств. В противном случае оно является лишь словесной массой и служит поэту вне значения своего смысла. Мы можем отказаться от слова как жизнедеятеля и тогда им воспользоваться как мифотворцем.

Прежде всего, нужно различать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, т. к. для них нужен почерк автора. В последнее время это отчасти поняли, напр<имер>, стали фамилию автора передавать в его почерке.

Понятно, какую громадную ценность для истинного любителя являют автографы сочинений. «Литературная компания» вы-

К. Малевич. Обложка сб. «Трое» (1913 г.)

пустила писанные от руки книги. О роли шрифта я не стану говорить, т. к. это для всех очевидно.

Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. Это прекрасно понимали такие утонченные александрийцы, как Аполлоний Родосский и Каллимах, располагавшие написанное в виде лир, ваз, мечей и т. п.

Теперь о виньетке. Вы все помните дюреровскую «Меланхолию», где не знаешь конца надписи и начала гравюры. Еще более показателен Гоген. «Soyez amoureuses vous seres heureuses», «Soyez mysterieuse» * и т. д. Это элизиум вокабул, где буквенные завитки оплакивают свое прошлое... Моей мечтой было всегда, если б кто-нибудь изучил графическую жизнь письмен, этот «голос со дня могилы» увлечения метафизикой. Сколько знаков нотных, математических, картографических и проч. в пыли библиотек. Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни всех этих ∫, ~, +, §, ×, ♀, ♁, √, =, >, Δ и т. д. и т. д.

* «Будьте влюблены, и вы будете счастливы», «Будьте загадочны» (*фр.*).

Раньше более понимали жизнь письмен, откуда же не чувствуемое теперь нами различие между большими и малыми буквами, особенно в немецком. Возьмите рукописные книги XIV—XV веков, с какой любовью там наравне с миниатюрами украшается и усиляется буква, а наши церковные книги — даже XVIII ст. Здесь я должен указать на светлую жизнь Федорова, московского ученого (недавно умершего). Он в тяжелую эпоху символизма и «декадентства» тщетно указывал на роль в эстетике письмен.

Соотношение между цветом и буквой не всегда понималось как *окрашивание*. В иероглифах цвет был так же насущен, как и графическая сторона, т. е. знак был *цветное пятно*. Если вы помните, Эгейское море обязано черному флагу, а наши моряки до сих пор во власти цветного флага. При переходе от *вещевого* (письма) через *символическое* к звуковому письму мы утеряли *скелет* языка и пришли к словесному рахитизму. Только глубокий вкус спас наших переписчиков и маляров при окрашивании заглавных букв и надписей на вывесках. *Часто только варварство может спасти искусство.*

Уже в 70-х гг. во Франции Jean-Arthur Rimbaud написал свое Voyelles, где пророчески говорит:

> A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles
> Je dirai quelque jour vos naissances Latentes.

Запах и слово. Я молод и не имею коллекции надушенных женских писем, но вы, стареющие эротоманы, можете поверить аромату. Надушенное письмо женщины говорит больше в ее пользу, чем ваш пахнущий сигарой фрак. Кажется, японцы и китайцы душат книги, т<ак> ч<то> книга обладает своим языком благовония.

Когда я еще был херсонским гимназистом, для меня являлось большим удовольствием ходить по старому Екатерининских времен кладбищу и читать надгробные надписи, звучавшие различно на камне или на меди.

> «...Корсаков
> он строил город сей и осаждал Очаков».

Стремясь передать третье измерение букв, мы не чужды ее скульптуры.

Возможно ли словотворчество и в каком размере? Где искать критерии красоты нового слова? Создание слова должно идти от корня или случайно?

Теоретически отвечая на первый вопрос, скажу, что возможно до бесконечности. На практике, конечно, немного иначе: слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого слова. В связи с этим выясняется второй ответ: — критерий красоты слова — миф. Как пример истинного словотворчества, я укажу «Мирязь» Хлебникова, словомиф, напечатанный в недавно вышедшей «Пощечине общественному вкусу». Я не буду распространяться о взаимоотношении между мифом и словом. Корневое слово имеет меньше будущего—чем случайное. Чересчур все прекрасное случайно (см. философия случая). Различна судьба двух детищ случая: — рифма в почете, конечно, заслуженном, оговорка же, lapsus limguae, — этот кентавр поэзии — в загоне.

Меня спрашивают, — национальна ли поэзия? — Я скажу, что все арапы черны, но не все торгуют сажей, — и потом еще — страусы прячутся под кустами (Strauch). Да, Путь искусства через национализацию к космополитизму.

Я еще раз должен напомнить, что истинная поэзия не имеет никакого отношения к правописанию и хорошему слогу, этому украшению письмовников, аполлонов, нив и прочих общеобразовательных «органов».

Ваш язык для торговли и семейных занятий.

Николай Бурлюк
при участии Давида Бурлюка

Supplementum * к поэтическому контрапункту

Мы немы для многих чувств, мы переросли корсеты Петровской азбуки. Поэтому я заканчиваю свое краткое обозрение задач нового искусства призывом к созданию новой азбуки,

* Дополнение (*лат.*).

для новых звуков. Многие идеи могут быть переданы лишь идеографическим письмом.

Многие слова оживут в новых очертаниях. В то время как ряд звуковых впечатлений создал нотное письмо, в то время как научные дисциплины полнятся новыми терминами и знаками, мы в поэтическом языке жмемся и боимся нарушить школьное правописание. Искусство ошибки так же оттеняет созидаемое, как и академический язык.

Если мы изжили старое искусство, если для не всех стало ясно, что это — слово, но не речь, то это вина педантизма и кастрации духа творивших его. Нужно помнить: что для нашего времени и для нашей души необходим другой подход к словесному искусству, к приемам выразительности. Наша же азбука, наш поэтический лексикон, наша фразеология создались исторически, но не по законам внутренней необходимости. Словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризовских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают. До сих пор филология была любовью к анекдоту, к истории быта и философии, но не к слову. Напрасны призывы Шахматова, Бодуэна де Куртенэ и немн. др. к истинному пониманию ее задач. Школьная схема делает свое, и для 9/10 филологов язык — не живой, изменчивый организм, а механизм, в словарях и учебных пособиях. Я вполне понимаю А. Франса, когда он восстает против преподавания грамматики и теории словесности, ибо даже во Франции до сих пор не создано правильного пути в понимании жизни языка.

Резюмируя вышесказанное, мы придем к определению: слово и буква (звучащая) — лишь случайные категории общего неделимого.

Н. Бурлюк

ИДИТЕ К ЧЕРТУ!

Ваш год прошел со дня выпуска первых наших книг: «Пощечина», «Громокипящий Кубок», «Садок Судей» и др.

Появление Новых поэзий подействовало на еще ползающих старичков русской литературочки как беломраморный Пушкин, танцующий танго.

Коммерческие старички тупо угадали раньше одурачиваемой ими публики ценность нового и «по привычке» посмотрели на нас карманом.

К. Чуковский (тоже не дурак!) развозил по всем ярмарочным городам ходкий товар: имена Крученых, Бурлюков, Хлебникова...

Ф. Сологуб схватил шапку И. Северянина, чтобы прикрыть свой облысевший талантик.

Василий Брюсов привычно жевал страницами «Русской Мысли» поэзию Маяковского и Лившица.

Брось, Вася, это тебе не пробка!..

Не затем ли старички гладили нас по головке, чтобы из искр нашей вызывающей поэзии наскоро сшить себе электропояс для общения с музами?

Эти субъекты дали повод табуну молодых людей, раньше без определенных занятий, наброситься на литературу и показать свое гримасничающее лицо: обсвистанный ветрами «Мезонин поэзии», «Петербургский глашатай» и др.

А рядом выползла свора адамов с пробором — Гумилев, С. Маковский, С. Городецкий, Пяст, попробовавшая прицепить вывеску акмеизма и аполлонизма на потускневшие песни о тульских самоварах и игрушечных львах, а потом начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов.

И. Пуни. Обложка сб. «Рыкающий Парнас» (1914 г.)

Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя:

1) *Все футуристы объединены только нашей группой.*

2) *Мы отбросили наши случайные клички эго и кубо и объединились в единую литературную компанию футуристов.*

Давид Бурлюк, Алексей Крученых,
Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский,
Игорь Северянин, Виктор Хлебников.

КАПЛЯ ДЕГТЯ

«Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае»

Милостивые государи и милостивые государыни!

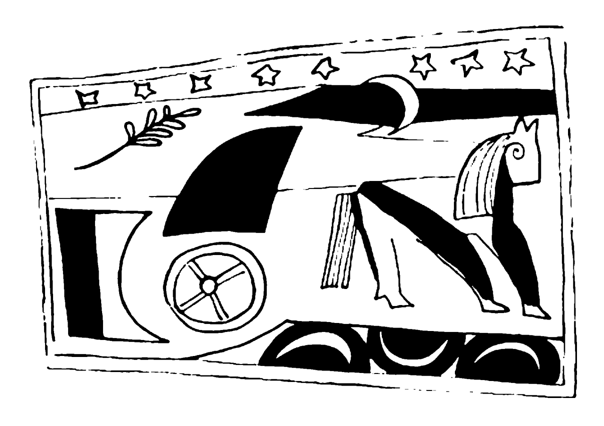
Этот год — год смертей: чуть не каждый день громкою скорбью рыдают газеты по ком-нибудь маститом, до срока ушедшем в лучший мир. Каждый день тягучим плачем голосит петит над множеством имен, вырезанных Марсом. Какие благородные и монашески строгие выходят сегодня газеты. В черных траурных платьях похоронных объявлений, с глазами, блестящими кристальной слезой некролога. Вот почему было как-то особенно неприятно видеть, что эта самая облагороженная горем пресса подняла такое непристойное веселье по поводу одной очень близкой мне смерти.

Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова, гроб футуризма, недели трубили газеты: «Хо, хо, хо! так его! вези, вези! наконец-то!» (страшное волнение аудитории: «Как умер? футуризм умер? да что вы?»)

Да, умер.

Вот уже год вместо него, огнесловового, еле лавирующего между правдой, красотой и участком, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие коганоайхенвальдообразные старики. Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! да неужели вам не жалко этого взбалмошного, в рыжих вихрях детины, немного неумного, немного некультурного, но всегда, о! всегда смелого и горящего. Впрочем, как вам понять



В. Бурлюк. Рисунок из «Первого журнала русских футуристов» (1914 г.)

молодость? Молодые, которым мы дороги, еще не скоро вернутся с поля брани; вы же, оставшиеся здесь для спокойного занятия в газетах и прочих конторах; вы — или неспособные носить оружие рахитики или старые мешки, набитые морщинами и сединами, дело которых думать о наиболее безмятежном переходе в другой мир, а не о судьбах русского искусства.

А знаете, я и сам не очень-то жалею покойника, правда из других соображений.

Оживите в памяти первый гала-выход российского футуризма, ознаменованный такой звонкой «пощечиной общественному вкусу». Из этой лихой свалки особенно запомнились три удара под тремя криками нашего манифеста.

1. Смять мороженницу всяческих канонов, делающую лед из вдохновения.

2. Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни.

3. Сбросить старых великих с парохода современности.

Как видите, ни одного здания, ни одного благоустроенного угла, разрушение, анархизм. Над этим смеялись обыватели как над чудачеством сумасшедших, а это оказалось «дьявольской интуицией», воплощенной в бурном сегодня. Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого.

Художник! тебе ли тоненькой сеточкой контуров поймать несущуюся кавалерию. Репин! Самокиш! уберите ведра — краску расплещет.

Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой — всю качалку разворотит!

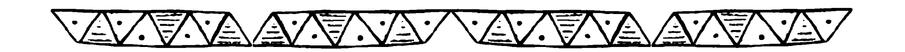
Изламыванье слов, словоновшество! Сколько их, новых, во главе с Петроградом, а кондуктрисса! умрите, Северянин! Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова. Сегодня все футуристы. Народ футурист.

Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию.

Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти. Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением.

Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы — разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди.

В. Маяковский



ТРУБА МАРСИАН

ЛЮДИ!

Мозг людей и доныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно ось времени.

Хромой щенок! Ты больше не будешь истязать слух нам своим скверным лаем.

Люди прошлого не умнее себя, полагая, что паруса государства можно строить лишь для осей пространства. Мы, одетые в плащ только побед, приступаем к постройке молодого союза с парусом около оси времени, предупреждая заранее, что наш размер больше Хеопса, а задача храбра, величественна и сурова.

Мы, суровые плотники, снова бросаем себя и наши имена в клокочущие котлы прекрасных задач.

Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклюнуть нас в пяту. Ведь мы босы. Но мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы, и в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота.

Черные паруса времени, шумите!

Виктор Хлебников, Мария Синякова, Божидар,
Григорий Петников, Николай Асеев

МАНИФЕСТ ЛЕТУЧЕЙ ФЕДЕРАЦИИ ФУТУРИСТОВ

Старый строй держался на трех китах.

Рабство политическое, рабство социальное, рабство духовное.

Февральская революция уничтожила рабство политическое. Черными перьями двуглавого орла устлана дорога в Тобольск. Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков. И только стоит неколебимый третий кит — рабство Духа.

По-прежнему извергает он фонтан затхлой воды — именуемый — старое искусство.

Театры по-прежнему ставят: «Иудейских» и прочих «царей» (сочинения Романовых), по-прежнему памятники генералов, князей — царских любовниц и царицыных любовников тяжкой, грязной ногой стоят на горлах молодых улиц. В мелочных лавочках, называемых высокопарно выставками, торгуют чистой мазней барских дочек и дачек в стиле Рококо и прочих Людовиков.

И наконец, на светлых праздниках наших поем не наши гимны, а седовласую одолженную у французов марсельезу.

Довольно.

Мы пролетарии искусства — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа.

Требуем признать:

I. Отделение искусства от государства.

Уничтожение покровительства привилегий и контроля в области искусства. Долой дипломы, звания, официальные посты и чины.

II. Передачу всех материальных средств искусства: театров, капелл, выставочных помещений и зданий академии и художественных школ — в руки самих мастеров искусства для равноправного пользования ими всего народа искусства.

III. Всеобщее художественное образование, ибо мы верим, что основы грядущего свободного искусства могут выйти только из недр демократической России, до сего времени лишь алкавшей хлеба искусства.

IV. Немедленная, наряду с продовольственными, реквизиция всех под спудом лежащих эстетических запасов для справедливого и равномерного пользования всей России.

Да здравствует третья Революция, Революция Духа!

Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский

Дан Москве 1918 года, Март.

НАША ОСНОВА

§ 1. Словотворчество

Если вы находитесь в роще, вы видите дубы, сосны, ели... Сосны с холодным темным синеватым отливом, красная радость еловых шишек, голубое серебро березовой чащи там, вдали.

Но все это разнообразие листвы, стволов, веток создано горстью почти неотличимых друг от друга зерен. Весь лес в будущем — поместится у вас на ладони. Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек.

Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея — последней вершины химической мысли. Общественные деятели вряд ли учитывали тот вред, который наносится неудачно построенным словом. Это потому, что нет счетоводных книг расходования народного разума. И нет путейцев языка. Как часто дух языка допускает прямое слово, простую перемену согласного звука в уже существующем слове, но вместо него весь народ пользуется сложным и ломким описательным выражением и увеличивает растрату мирового разума временем, отданным на раздумье. Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий? Это потому, что нет науки словотворчества.

Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было бы построить новый мировой язык — поезд с зеркалами слов Нью-Йорк—Москва. Если имеем две соседние долины с стеной гор между ними, путник может или взорвать эту гряду гор, или начать долгий окружной путь.

Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка.

Заменив в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания.

«Лысый язык» покрывает всходами свои поляны. Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце — такая же пылинка, как и все остальные звезды. И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от других звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки. Так, слово *зиры* значит и звезды, и глаз; слово *зень* — и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит, это слово означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одном из возможных, но самом близком к человеку. Может быть, *зень* значило зеркальный прибор, отражающ<ую> площадь. Или взять два слова *ладья* и *ладонь*. Звездное, выступающее при свете сумерек, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы, как копье, ударившее в латы. Таким образом, ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность.

Когда-то языки объединяли людей. Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками. Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. «Свои!» — доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как знакомый голос. Оружие — признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке — карманный словарь.

Как устрашающие одежды для иноплеменников языки заслуживают участи тигров в захолустном зверинце, кои, собрав достаточно возгласов удивления, обмениваются впечатлениями дня: «А что вы думаете?» — «Я получаю два рубля в сутки». — «Это стоит!»

Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык. Мировой закон Лоренца говорит, что тело сплющивается в направлении, поперечном давлению. Но этот закон и есть содержание «простого имени» Л: значит ли Л-имя лямку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку, лапу, лужу ливня, луг, лежанку — везде силовой луч движения разливается по широкой поперечной лучу поверхности, до равновесия силового луча с противосилами. Расширившись в поперечной площади, весовой луч делается легким и не падает, будет ли этот силовой луч весом моряка, лыжебежца, тяжестью судна на груди бурлака или путем капли ливня, переходящей в плоскость лужи. Знал ли язык про поперечное колебание луча, луч-вихрь? Знал ли, что

R делается $R\sqrt{1-\frac{v^2}{c^2}}$,

где v — скорость тела, c — скорость света?

По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его. Иногда он может служить для решения отвлеченных задач. Так, попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его «я» совпадает с жизнью света. Сквозь нравы сквозит огонь. Человек живет на «белом свете» с его предельной скоростью 300 000 километров и мечта-

ет о «том свете» со скоростью, большей скорости света. Мудрость языка шла впереди мудрости науки. Вот два столбца, где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят как световое явление, здесь человек — часть световой области.

«Тот свет»	*«Начало относительности»*
Тело, туша	Тень
Тухнуть в смысле разложения тела	Тухнуть в смысле исчезания огня
Воскресать	Кресало и огниво
Дело, душа	День
Молодость, молодец	Молния
Грозный	Гроза
Солодка, сладость	Солнце (солния)
Сой, семья, сын, семя	Сиять, солнце
Темя, тыл, тело	Тиять
Черти	Черный цвет
Мерзость	Мерзнуть
Стыд	Стужа
Холостой	Холод
Жить	Жечь
Пекло — место грешников	Печь
Пылкий	Пламя
Горе	Гореть
Грех	Гореть, греть
Ясный ум	Яски (звезды)
Ярость	Яркое пламя
Искренний	Искра
Святой, «светик»	Свет
Злой	Зола

Если свет есть один из видов молнии, то этими двумя столбцами рассказана молнийно-световая природа человека, а следовательно, нравственного мира. Еще немного — и мы построим уравнение отвлеченных задач нравственности, исходя из того, что начало «греха» лежит на черном и горячем конце света, а начало добра — на светлом и холодном. Черные черти — боги пекла, где души грешников, не есть ли они волны невидимого теплого света?

Итак, в этом примере языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир, сделав его главой ученья о луче.

Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы может построить слово *творяне* — творцы жизни. Или, если мы знаем слово *землероб*, мы можем создать слово *времяпахарь, времяроб*, т. е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву. Возьмем такие слова: *миропахарь* или *нраво*, или *нравда*. <...> Вы замечаете, как здесь, заменой *п* буквой *н*, мы перешли из области глагола *править* в область владения *нравиться*. Также возможны слова *нравитель, нравительство*. <...>

Слову *боец* мы можем построить *поец, ноец, моец*. Именами рек *Днепр* и *Днестр* — поток с порогами и быстрый поток — можем построить *Мнепр* и *Мнестр* (Петников), быстро струящийся дух личного сознания и струящийся через преграды «пр»; красивое слово *Гнестр* — быстрая гибель; или *волестр*: народный волестр — или *огнепр* и *огнестр, Снепр* и *Снестр* — от сна, сниться. «Мне снился снестр...» Есть слово *я*, и есть слово *во мне, меня*. Здесь можем возродить <...> — разум, от которого исходит слово. Слову *вервие* мыслимо *мервие* и *мервый* — умирающий; *немервый* — бессмертный. Слово *князь* дает право на жизнь *мнязь* — мыслитель и *лнязь*, и *днязь*. Звук, похожий на звук. *Звач* тот, кто зовет. Правительство, которое хотело бы опереться только на то, что оно нравится, могло бы себя назвать *нравительством*. *Нравда* и *правда*. Слову *ветер* отвечает *петер* от глагола *петь*: «Это ветра ласковый петер...» Слову *земец* соответствует *темец*. И обратно: *земена, земьянин, земеса*; слово *бритва* дает право построить *мритва*, орудие смерти. Мы говорим: он *хитер*. Но мы можем говорить: он *битер*. Опираясь на слово *бивень*, можем сказать *хивень*. «Хивень полей — колос...»

Возьмем слово *лебедь*. Это звукопись. Длинная шея лебедя напоминает путь падающей воды; широкие крылья — воду, разливающуюся по озеру. Глагол *лить* дает *лебу* — проливаемую воду, а конец слова — *ядь* — напоминает *черный* и *чернядь* (название одного вида уток). Стало быть, мы можем построить — *небеди, небяжеский*: «В этот вечер за лесом летела чета небедей».

Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику. Слово *цветы* позволяет построить *мветы*, сильное неожиданностью. *Моложава, моложавый* дает слово *хорошава*: «хорошава весны»; «Это осень опять холожава». <*Борозда*>, *праздник — морозда, мраздник*. Если есть *звезды*, могут быть *мнезды*. «И мнезды меня озаряют». *Чудо* и *чудеса* дают слова *худеса, времеса, судеса, инеса*. «Но врачесо замирной воли... и инеса седых времен, и тихеса — в них тонет поле, — и собеса моих имен». «Так инесо вторгалось в трудеса». *Полон* строит *молон*. Подобно слову *лихачи*, воины могут иметь имя *мечачи*. *Трудавец, груздь, трусть*.

Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь письмен. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка. Другой путь словотворчества — внутреннее склонение слов. Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения.

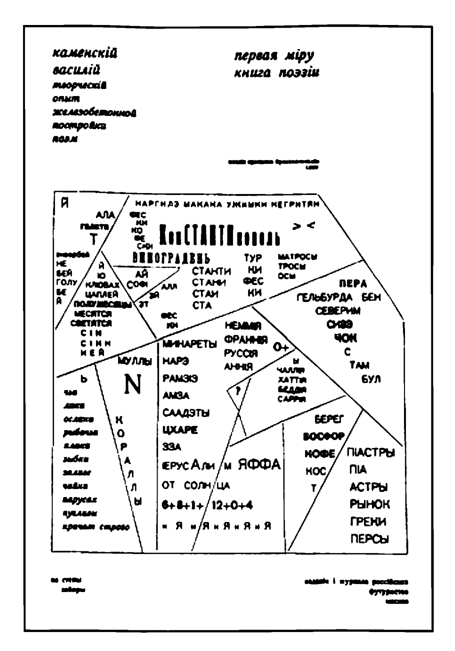
§ 2. Заумный язык

Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово *солнце* в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его наместнику в языке. Но это равенство услов-

но: если настоящее исчезнет, а останется только слово *солнце*, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки — живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, — участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы — просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: *бобэоби* или *дыр бул щ<ы>л*, или *Манч! Манч!* <или> *чи брео зо!* — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее.

Если звуковая кукла *солнце* позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца. Но все-таки это те же тряпочки, и как таковые они что-то значат. Но так как прямо они ничего не дают сознанию (не годятся для игры в куклы), то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык — значит находящийся за пределами разума. Сравни *Зареч<ь>*е — место, лежащее за рекой, *Задонщина* — за Доном. То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным.

Если взять одно слово, допустим, *чашка*, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком Ч (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то



В. Каменский. Листовка «Первая миру книга поэзии» (1914 г.)

общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением *Ч*. Сравнивая эти слова на *Ч*, мы видим, что все они значат «одно тело в оболочке другого»; *Ч* — значит «оболочка». И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делает игрой на осознанной нами азбуке — новым искусством, у порога которого мы стоим.

Заумный язык исходит из двух предпосылок:

1 Первая согласная простого слова управляет всем словом — приказывает остальным.

2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка.

Если взять слова *чаша* и *чеботы*, то обоими словами правит, приказывает звук *Ч*. Если собрать слова на *Ч*: чулок, чеботы, черевики, чувяк, чуни, чуп<а>ки, чехол и чаша, чара, чан, челнок,

В. Бурлюк. Рисунок из сб. «Дохлая луна» (1914 г.)

череп, чахотка, чучело, то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного — воду по отношению чары, отсюда чаять, то есть быть чашей для вод будущего. Таким образом *Ч* есть не только звук, *Ч* — есть имя, неделимое тело языка.

Если окажется, то *Ч* во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке: все виды обуви будут называться *Че* ноги, все виды чашек — *Че* воды, ясно и просто. Во всяком случае *хата* значит хата не только по-русски, но и по-египетски; *В* в индоевропейских языках означает «вращение». Опираясь на слова хата, хижина, халупа, хутор, храм, хранилище, мы видим, что значение <*Х*> — «черта преграды между точкой и движущейся к ней другой точкой». Значение *В* в вращении одной точки около другой неподвижной. Отсюда — вир, вол, ворот, вьюга, вихрь и много других слов. *М* — «деление одной величины на бесконечно малые части». Значение *Л* — «переход тела, вытянутого вдоль оси движения, в тело, вытянутое в двух измерениях, поперечных пути движения». Например, площадь лужи и капля ливня, лодка, лямка. Значение *Ш* — «слияние поверхностей, уничтожение границ между ними». Значение *К* —

«неподвижная точка, прикрепляющая сеть подвижных». Таким образом, заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют.

Утверждение азбуки

Слова на *Л*: лодка, лыжи, ладья, ладонь, лапа, лист, лопух, лопасть, лепесток, ласты, лямка, искусство лета, луч, лог, лежанка, проливать, лить... Возьмем пловца на лодке: его вес распределяется на широкую поверхность лодки. Точка приложения силы разливается на широкую площадь, и тяжесть делается тем слабее, чем шире эта площадь. Пловец делается легким. Поэтому *Л* можно определить как уменьшение силы в каждой данной точке, вызванное ростом поля ее приложения. Падающее тело останавливается, опираясь на достаточно большую поверхность. В общественном строе такому сдвигу отвечает сдвиг от думской России к советской России, так как новым строем вес власти разлит на несравненно более широкую площадь носителей власти: пловец — государство — <опирается> на лодку широкого народовластья.

Итак, каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя. Что же касается гласных звуков, то относительно *О* и *Ы* можно сказать, что стрелки их значений направлены в разные стороны и они дают словам обратные значения (*войти* и *выйти*, *сой* — род и *сый* — особь, неделимое; *бо* — причина и *бы* — желание, свободная воля). Но гласные звуки менее изучены, чем согласные. <...>

В. Хлебников

ЕЛЕНА ГУРО

Елена Гуро (фото 1910 г.)

* * *

В белом зале, обиженном папиросами
Комиссионеров, разбившихся по столам:
На стене распятая фреска,
Обнаженная безучастным глазам.

Она похожа на сад далекий
Белых ангелов — нет одна —
Как лишенная престола царевна
Она будет молчать и она бледна.

И высчитывают пользу и проценты.
Проценты и пользу и проценты
Без конца.
Все оценили и продали сладострастно.
И забытой осталась — только красота.

Но она еще на стене трепещет;
Она еще дышит каждый миг,

А у ног делят землю комиссионеры
И заводят пияно-механик.

. . . .

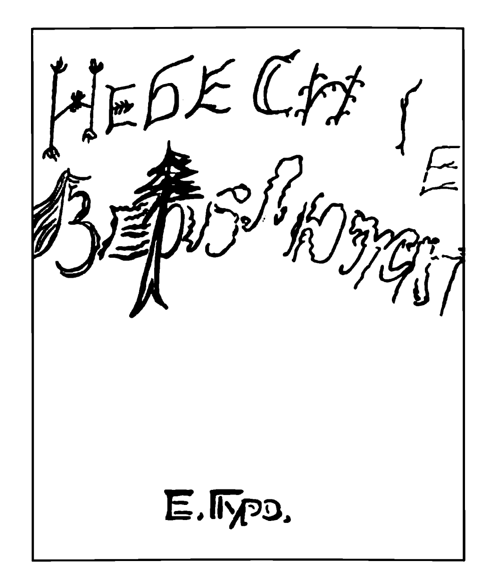
А еще был фонарь в переулке —
Нежданно-ясный,
Неуместно-чистый как Рождественская
Звезда!
И никто, никто прохожий не заметил
Нестерпимо наивную улыбку фонаря

. . . .

Но тем, — кто приходит сюда, —
Сберечь жизни —
И представить их души в горницу Христа —
Надо вспомнить, что тает
Фреска в кофейной,
И фонарь в переулке светит
Как звезда.

Ветер

Радость летает на крыльях,
И вот весна,
Верит редактору поэт;
Ну — беда!
Лучше бы верил воробьям
В незамерзшей луже.
На небе о́блака полоса — у́же — у́же...
Лучше бы верил в чудеса.
Или в крендели рыжие и веселые,
Прутики в стеклянном небе голые.
И что сохнет под ветром торцов полотно.
Съехала льдина с грохотом.
Рассуждения прервала хохотом.
Воробьи пищат в весеннем
Опрокинутом глазу. — Высоко.



Е. Гуро. Небесные верблюжата. Обложка автора (1914 г.)

Июнь — вечер

Как высоко крестили дальние полосы, вершины —
Вы царственные.
Расскажи, о чем ты так измаялся
Вечер, вечер ясный!
Улетели вверх черные вершины —
Измолились высоты в мечтах
Изошли небеса небеса...
О чем ты, ты изомлел — измаялся
Вечер — вечер ясный?

Пролегала дорога в стороне,
Не было в ней пути,
Нет!
А была она за то очень красива!
Да, именно за то.

Приласкалась к земле эта дорога,
Так прильнула, что душу взяла.
        Полюбили мы эту дорогу
        На ней поросла трава.
Доля, доля, доляночка!
Доля ты тихая, тихая моя.
Что мне в тебе, что тебе во мне?
        А ты меня замучила!

* * *

Ветрогон, сумасброд, летатель,
создаватель весенних бурь,
мыслей взбудораженных ваятель,
гонящий лазурь!
Слушай, ты, безумный искатель,
мчись, несись,
проносись нескованный
опьянитель бурь.

У песчаного бугра в голубой день

Вот, стоят цари, увенчанные свечами...

В свободной, — свободной высоте, над венцом царей, пустой флагшток нежно сверлит голубизну...

Здесь я даю обет: никогда не стыдиться настоящей самой себя. (Настоящей, что пишет стихи, которые нигде не хотят печатать.) Не конфузиться, когда входишь в гостиную, и как бы много ни было там неприятных гостей, — не забывать, что я поэт, а не мокрица...

И не желать никогда печататься в их журналах, не быть, как все, и не отнимать жизни у животных.

Почему я и это думаю?

Поэт — даятель, а не отниматель жизни... Посмотри, какой мир хорошенький, — вымытый солнцем и уже — верит в твое чувство и твои будущие писания и глядит на тебя с благодарностью...

Поэт — даятель жизни, а не обидчик-отниматель. И обещаю не стесняяь говорить элегантным охотникам, как бы они ни были привлекательны, что они подлецы-подлецы!!!

И пусть за мной — никто не ухаживает, я сильна!

Но сдержу ли я свое слово?.. Сдержу ли я его?

Я сжимаю кулаки, но я одна и кругом величественно.

Это быстро у меня проходит...

Моя рука подняла камушек и бросила... кружась спиралью, он очертил арку над краем леса в голубой стране... Он был всю жизнь на земле и вдруг моя рука ему дала полет... Пролетая голубизну, — блаженствовал ли он?

Финляндия

Это ли? Нет ли?
    Хвои шуят, — шуят
Анна-Мария, Лиза, — нет?
    Это ли? — Озеро ли?
Лулла, лолла, лалла-лу,
    Лиза, лолла, лулла-ли.
    Хвои шуят, шуят,
ти-и-и, ти-и-у-у.
Лес ли, — озеро ли?
Это ли?
    Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей-тара!
    Тере-дере-дере... Ху!
Холе-кулэ-нэээ.
    Озеро ли? — Лес ли?
Тио-и
    ви-и... у.

* * *

Стихли под весенним солнцем доски,
движение красным воскликом мчалось.
Бирко-Север стал кирпичный, — берег не наш!
Ты еще надеешься исправиться, заплетаешь косу,

а во мне солнечная буря!
Трамвай, самовар, семафор
Норд-Вест во мне!
Веселая буря, не победишь,
не победишь меня!..
Под трамом дрожат мостки.
В Курляндии пивной завод,
и девушка с черными косами.

Моему брату

Помолись за меня — ты
тебе открыто небо.
Ты любил маленьких птичек
и умер замученный людьми.
Помолись обо мне тебе позволено
чтоб меня простили.
Ты в своей жизни не виновен в том —
в чем виновна я.
Ты можешь спасти меня.
Помолись обо мне.

. . . .

Как рано мне приходится не спать
оттого что я печалюсь.
Также я думаю о тех,
кто на свете в чудаках,
кто за это в обиде у людей,
позасунуты в уголках — озябшие без ласки,
плетут неумелую жизнь, будто бредут
длинной дорогой без тепла.
Загляделись в чужие цветники,
где насажены
розовенькие и лиловенькие цветы
для своих, для домашних.
А все же их хоть дорога ведет —
идут, куда глаза глядят,

Е. Гуро. Рисунок для кн. «Бедный рыцарь» (1912 г.)

я же и этого не смогла.
Я смертной чертой окружена.
И не знаю, кто меня обвел.
Я только слабею и зябну здесь.
  Как рано мне приходится не спать,
  оттого, что я печалюсь.

Выздоровление

  Аппетит выздоровлянский.
Сон, — колодцев бездонных ряд,
и осязать молчание буфета
и печки час за часом.
Знаю, отозвали от распада те, кто любят...
Вялые ноги, размягченные локти,
Сумерки длинные, как томление.
Тяжело лежит и плоско тело,
и желание слышать вслух две-три
лишних строчки, — чтоб фантазию зажгли
таким безумным, звучным светом...

Тело вялое в постели непослушно,
Жизни блеск полупонятен мозгу.
И бессменный и зловещий в том же месте
опять стал отблеск фонаря...

. . . .

Опять в путанице бесконечных сумерек...
Бредовые сумерки,
Я боюсь вас.

Лень

И лень.
К полдню стала теплень.
На пруду сверкающая шевелится
Шевелень.
Бриллиантовые скачут искры.
Чуть звенится.
Жужжит слепень.
Над водой
Ростинкам лень.

Кот Бот

Светлая душа кота светила в комнате.

У него был белый, животненький животик.

Душа была животненькая, маленькая, невинная, лукавая и со звериной мудростью. Потому лучистому старику захотелось научить говорить кота, или людей молчать и созерцать тайное...

* * *

Было дождливо. Котик кусал мордочку лапками, кутал, кутал и превратился в Куточку. Проснулись дети, видят на их кровати лежит Куточка, — глазок один не спит, хитрый, зеленый и тот в плюшевую щелку ушел, лапы бархатными, катышковыми стали лепешками.

Слова любви и тепла

У кота от лени и тепла разошлись ушки.
Разъехались бархатные ушки.
А кот раски-ис...
На болоте качались беловатики.
    Жил-был
Б о т и к-ж и в о т и к:
    Воркотик
        Дуратик
Котик-пушатик.
    Пушончик,
        Беловатик,
            Кошуратик —
                П о т а с и к...

Полевунчики

Полевые мои Полевунчики,
Что притихли? Или невесело?
— Нет, притихли мы весело —
Слушаем жаворонка.
        Полевые Полевунчики,
Скоро ли хлебам колоситься?
— Рано захотела — еще не невестились.
        Полевые Полевунчики,
Что вы на меже стоите — на межу поплевываете?
— Затем поплевываем, чтоб из слюнок наших гречка выросла.
        Полевые Полевунчики,
что вы пальцами мой след трогаете?
— Мы следки твои бережем, бережем,
а затем, что знаем мы заветное,
Знаем, когда ржи колоситься.
        Полевые Полевунчики,
Что вы стали голубчиками?
— Мы не сами стали голубчиками,
а знать тебе скоро матерью быть —
То-то тебе весь свет приголубился.

Обещайте

Поклянитесь, далекие и близкие, пишущие на бумаге чернилами, взором на облаках, краской на холсте, поклянитесь никогда не изменять, не клеветать на раз созданное — прекрасное — лицо вашей мечты, будь то дружба — будь то вера в людей или в песни ваши.

Мечта! — вы ей дали жить — мечта живет, — созданное уже не принадлежит нам, как мы сами уже не принадлежим себе!

Поклянитесь особенно пишущие на облаках взором, — облака изменяют форму — так легко опорочить их вчерашний лик неверием.

Обещайте пожалуйста! обещайте это жизни, обещайте мне это.

Обещайте!

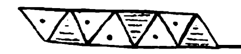
Город

Пахнет кровью и позором с бойни.
Собака бесхвостая прижала осмеянный зад к столбу.
Тюрьмы правильны и спокойны.
Шляпки дамские с цветами в кружевном дымку.
Взоры со струпьями, взоры безнадежные
Умоляют камни, умоляют палача...
Сутолка, трамваи, автомобили
Не дают заглянуть в плачущие глаза

Проходят, проходят серослучайные,
Не меняя никогда картонный взор.
И сказало грозное и сказало тайное:
«Чей-то час приблизился и позор».

Красота, красота в вечном трепетании,
Творится любовию и творит из мечты.
Передает в каждом дыхании
Образ поруганной высоты.

...Так встречайте каждого поэта глумлением!
Ударьте его бичом!



Е. Гуро. Рисунок из сб. «Садок судей II»
(1913 г.)

Чтобы он принял песнь свою, как жертвоприношение,
В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!

Чтобы в час, когда перед лающей улицей
Со щеки его заструилась кровь,
Он понял, что в мир мясников и автоматов
Он пришел исповедывать — любовь!

Чтоб любовь свою, любовь вечную
Продавал, как блудника, под насмешки и плевки, —
А кругом бы хохотали, хохотали в упоении
Облеченные правом убийства добряки!

Чтоб когда, все свершив, уже изнемогая,
Он падал всем на смех на каменья в полпьяна, —
В глазах, под шляпой модной смеющихся не моргая,
Отразилась все та же картонная пустота!

* * *

Возлюбив боль поругания,
Встань к позорному столбу.
Пусть не сорвутся рыдания! —
Ты подлежишь суду!

Ты не сумел принять мир без содрогания
В свои беспомощные глаза,
Ты не понял, что достоин изгнания,
Ты не сумел ненавидеть палача!

. . . .

Но чрез ночь приди в запутанных улицах
Со звездой горящей в груди...
Ты забудь постыдные муки!
Мы все тебя ждем в ночи!

Мы все тебя ждем во тьме томительной,
Ждем тепла твоей любви...
Когда смолкнет день нам бойцов не надо, —
Нам нужен костер в ночи!

А на утро растопчем угли
Догоревшей твоей любви
И тебе с озлобленьем свяжем руки...

. . . .

Но жди вечерней зари!

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ

В. Маяковский. Портрет В. Хлебникова (1916 г.)

Зверинец

Посвящается В. И.

О, Сад, Сад!

Где железо подобно отцу, напоминающему братьям, что они братья, и останавливающему кровопролитную схватку.

Где немцы хотят пить пиво.

А красотки продавать тело.

Где орлы сидят подобно вечности, оконченной сегодняшним еще лишенным вечера днем.

Где верблюд знает разгадку буддизма и затаил ужимку Китая.

Где олень лишь испуг цветущий широким камнем.

Где наряды людей баскующие.

А немцы цветут здоровьем.

Где черный взор лебедя, который весь подобен зиме, а клюв — осенней рощице — немного осторожен для него самого.

Где синий красивейшина роняет долу хвост, подобный видимой с Павдинского камня Сибири, когда по золоту пала и зелени леса брошена синяя сеть от облаков и все это разнообразно оттенено от неровностей почвы.

Где обезьяны разнообразно сердятся и выказывают концы туловища.

Где слоны кривляясь, как кривляются во время землетрясения горы, просят у ребенка поесть влагая древний смысл в правду: есть хоцца! поесть бы! и приседают точно прося милостыню.

Где медведи проворно влезают вверх и смотря вниз ожидая приказания сторожа.

Где нетопыри висят подобно сердцу современного русского.

Где грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой.

Где низкая птица влачит за собой закат, со всеми углями его пожара.

Где в лице тигра обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина мы чтим первого магометанина и читаем сущность ислама.

Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи воли, разбег которых — виды.

И что на свете потому так много зверей, что они умеют поразному видеть Бога.

Где звери, устав рыкать, встают и смотрят на небо.

Где живо напоминает мучение грешников тюлень, с неустанным воплем носящийся по клетке.

Где смешанные рыбокрылы заботятся друг о друге с трогательностью старосветских помещиков Гоголя.

Сад, Сад, где взгляд зверя больше значит чем груды прочтенных книг.

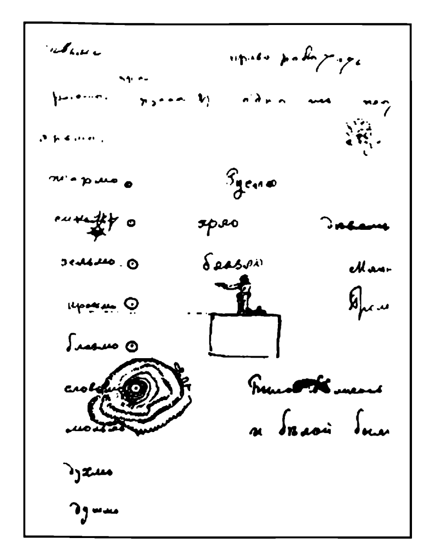
Сад.

Где орел жалуется на что-то, как усталый жаловаться ребенок.

Где лайка растрачивает сибирский пыл, исполняя старинный обряд родовой вражды при виде моющейся кошки.

Где козлы умоляют, продевая сквозь решетку раздвоенное копыто, и машут им, придавая глазам самодовольное или веселое выражение, получив требуемое.

Где полдневный пушечный выстрел заставляет орлов смотреть на небо, ожидая грозы.



В. Хлебников. Страница рукописи

Где орлы падают с высоких насестов как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш зданий.

Где косматый, как девушка, орел смотрит на небо потом на лапу.

Где видим дерево-зверя в лице неподвижно стоящего оленя.

Где орел сидит, повернувшись к людям шеей и смотря в стену, держа крылья странно распущенными. Не кажется ли ему что он парит высоко над горами? Или он молится?

Где лось целует через изгородь плоскорогого буйвола.

Где черный тюлень скачет по полу, опираясь на длинные ласты с движениями человека, связанного в мешок и подобный чугунному памятнику вдруг нашедшему в себе приступы неудержимого веселья.

Где косматовласый «Иванов» вскакивает и бьет лапой в железо, когда сторож называет его «товарищ».

Где олени стучат через решетку рогами.

Где утки одной породы подымают единодушный крик после короткого дождя, точно служа благодарственный молебен утиному — имеет ли оно ноги и клюв — божеству.

Где пепельно-серебряные цесарки имеют вид казанских сирот.

Где в малайском медведе я отказываюсь узнать сосеверянина и открываю спрятавшегося монгола.

Где волки выражают готовность и преданность.

Где войдя в душную обитель попугаев я осыпаем единодушным приветствием «дурьрак»!

Где толстый блестящий морж машет, как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после прыгает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном теле показывается с колючей щетиной и гладким лбом голова Ницше.

Где челюсть у белой черноглазой возвышенной ламы и у плоскорогого буйвола движется ровно направо и налево как жизнь страны с народным представительством и ответственным перед ним правительством — желанный рай столь многих.

Где носорог носит в бело-красных глазах неугасимую ярость низверженного царя и один из всех зверей не скрывает своего презрения к людям, как к восстанию рабов. И в нем затаен Иоанн Грозный.

Где чайки с длинным клювом и холодным голубым, точно окруженным очками глазом, имеют вид международных дельцов, чему мы находим подтверждение в искусстве, с которым они похищают брошенную тюленями еду.

Где вспоминая, что русские величали своих искусных полководцев именем сокола и вспоминая, что глаз казака и этой птицы один и тот же, мы начинаем знать, кто были учителя русских в военном деле.

Где слоны забыли свои трубные крики и издают крик, точно жалуются на расстройство. Может быть, видя нас слишком ничтожными, они начинают находить признаком хорошего вкуса издавать ничтожные звуки? Не знаю.

Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов Слово о полку Игореве.

* * *

Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких времирей.

Где шумели тихо ели,
Где поюны крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких времирей.
В беспорядке диком теней,
Где, как морок старых дней,
Закружились, зазвенели
Стая легких времирей.
Стая легких времирей!
Ты поюнна и вабна,
Душу ты пьянишь, как струны,
В сердце входишь, как волна!
Ну же, звонкие поюны,
Славу легких времирей!

Заклятие смехом

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

* * *

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиэээй пелся облик.
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

* * *

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
Пинь, пинь, пинь! тарарахнул зинзивер.
О лебедиво
О озари!

* * *

Зеленый леший — бух лесиный
Точил свирель,
Качались дикие осины,
Стенала благостная ель.
Лесным пахучим медом
Помазал кончик дня
И, руку протянув, мне лед дал,
Обманывая меня.
И глаз его — тоски сосулек —
Я не выносил упорный взгляд:
В них что-то просит, что-то сулит
В упор представшего меня.
Вздымались руки-грабли,
Качалася кудель
И тела стан в морщинах дряблый,
И синяя видель.
Я был ненароком, спеша,
Мои млады лета,
И, хитро подмигнув, лешак
Толкнул меня: «Туда?»

* * *

Когда умирают кони — дышат,
Когда умирают травы — сохнут,
Когда умирают солнца — они гаснут,
Когда умирают люди — поют песни.

Перевертень

(Кукси кум мук и скук)

Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.
Идем, молод, долом меди.
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долог?
Пал, а норов худ и дух ворона лап.
А что? Я лов? Воля отча!
Яд, яд, дядя!
Иди, иди!
Мороз в узел, лезу взором.
Солов зов, воз волос.
Колесо. Жалко поклаж. Оселок.
Сани, плот и воз, зов и толп и нас.
Горд дох, ход дрог.
И лежу. Ужели?
Зол, гол лог лоз.
И к вам и трем с смерти мавки.

Ночь в Галиции

Русалка

С досок старого дощаника
Я смотрю на травы дна,
В кресла белого песчаника
Я усядуся одна.
Оран, оран, дикой костью
Край, куда идешь.
Ворон, ворон, чуешь гостью?
Мой, погибнешь, господине!

Витязь

Этот холод окаянный,
Дикий вой русалки пьяной.
Всюду визг и суматоха,
Оставаться стало плохо.

(*Уходит.*)

П е с н я   в е д ь м

Ла-ла сов! Ли-ли соб!
Жун-жан — соб леле.
Соб леле! Ла, ла, соб.
Жун-жан! Жун-жан!

Р у с а л к и
(*поют*)

Иа ои цолк.
Цио иа паццо!
Пиц пацо! Пиц пацо!
Ио иа цолк!
Дынза, дынза, дынза!

Р у с а л к и
(*держат в руке учебник Сахарова и поют по нему*)

Между вишен и черешен
Наш мелькает образ грешен.
Иногда глаза проколет
Нам рыбачья острога,
А ручей несет и холит,
И несет сквозь берега.
Пускай к пню тому прильнула
Туша белая овцы
И к свирели протянула
Обнаженные резцы.
Руахадо, рындо, рындо.
Шоно, шоно, шоно
Пинцо, пинцо, пинцо.
Пац, пац, пац.
Похороны опришками товарища
«Гож нож!» — то клич боевой,
Теперь ты не живой.
Суровы легини,
А лица их в тени.

Р у с а л к а

Кого несет их шайка,
Соседка, отгадай-ка.

П. Филонов. Рисунок к стихотворению В. Хлебникова «Ночь в Галиции» (1914 г.)

Русалки

Ио иа цолк,
Ио иа цолк.
Пиц, пац, пацу,
Пиц, пац, паца.
Ио иа цолк, ио иа цолк.
Копоцамо, миногамо,
пинцо, пинцо, пинцо!

Ведьмы

Шагадам, магадам, выкадам.
Чух, чух, чух.
Чух.

(*Вытягиваются в косяк, как журавли, улетают.*)

Разговаривающие галичанки

Вон гуцул сюда идет,
В своей черной безрукавке.
Он живет
На горах с высокой Мавкой.
Люди видели намедни,
Темной ночью на заре,
Это верно и не бредни,
Там на камне-дикаре.
Узнай же! Мава чернброва,
Но мертвый уж, как лук, в руках:
Гадюку держите сурово,
И рыбья песня на устах.
А сзади кожи нет у ней,
Она шиповника красней,
Шагами хищными сильна,
С дугою властных глаз она,
И ими смотрится в упор,
А за ремнем у ней топор.
Улыбки нету откровеннее,
Да, ты ужасно, привидение.

* * *

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцарть!
И, сумрак облака, будь Гойя!
Ты ночью, облако, роопсь!
Но смерч улыбок пролетел лишь,
Когтями криков хохоча,
Тогда я видел палача
И озирал ночную, смел, тишь,
И вас я вызвал, смелоликих,
Вернул утопленниц из рек.
«Их незабудка громче крика», —
Ночному парусу изрек.

Еще плеснула сутки ось,
Идет вечерняя громада.
Мне снилась девушка-лосось
В волнах ночного водопада.
Пусть сосны бурей омамаены
И тучи движутся Батыя,
Идут слова, молчаний Каины, —
И эти падают святые.
И тяжкой походкой на каменный бал
С дружиною шел голубой Газдрубал.

* * *

Моих друзей летели сонмы.
Их семеро, их семеро, их сто!
И послу испустили стон мы.
Нас отразило властное ничто.
Дух облака, одетый в кожух,
Нас отразил, печально непохожих.
В года изученных продаж,
Где весь язык лишь «дам» и «дашь».
Теперь их грёзный кубок вылит.
О, роковой ста милых вылет!
А вы, проходя по дорожке из мауни,
Ужели нас спросите тоже, куда они?

* * *

Татлин, тайновидец лопастей
И винта певец суровый,
Из отряда солнцеловов.
Паутинный дол снастей
Он железною подковой
Рукой мертвой завязал.
В тайновиденье щипцы.
Смотрят, что он показал,
Онемевшие слепцы.
Так неслыханны и вещи
Жестяные кистью вещи.

Хаджи-тархан

Где Волга прянула стрелою
На хохот моря молодого
Гора Богдо своей чертою
Темнеет взору рыболова.
Слово печни кочевое
Слуху путника расскажет:
Был уронен холм живой,
Уронил его святой, —
— Холм, один пронзивший пажить!
А имя, что носит святой,
Давно уже краем забыто.
Высокий и синий, боками крутой
Приют соколиного мыта!
Стоит он, синея травой,
Над прадедов славой курган.
И подвиг его и доныне живой
Пропел кочевник-мальчуган.
И псов голодающих вторит ей вой,
Как скатерть желтая, был гол
От бури синей сирый край.
По ней верблюд, качаясь, шел
И стрепетов пожары стай.
Стоит верблюд сутул и длинен,
Космат, с чернеющим хохлом.
Здесь люда нет здесь край пустынен,
Трепещут ястребы крылом.
Темнеет степь: вдали хурул
Чернеет темной своей кровлей.
И город спит, и мир заснул,
Устав разгулом и торговлей.
Как веет миром и язычеством
От этих дремлющих степей!
Божеств морских могил величеством
Будь пьяным, путник, пой и пей.
Табун скакал, лелея гривы
Его вожак шел впереди.

Летит как чайка на заливы
Волнуя снежные извивы
Уж исчезающий вдали.
Ах, вечный спор горы и Магомета,
Кто свят, кто чище и кто лучше.
На чьем челе Коран завета,
Чьи брови гневны, точно тучи.
Гора молчит, лаская тишь,
Там только голубь сонный несся.
Отсель урок: ты сам слетишь,
Желая сдвинуть сон утеса.
Но звук печально горловой,
Рождая ужас и покой,
Несется с каждою зарей
Как знак: здесь отдых; путник, стой!
И на голубые минареты
Присядет стриж с землей на лапах,
А с ним любви к иным советы
И восковых курений запах.
Столбы с челом цветочным Рима
В пустыне были бы красивы.
Но, редкой радугой любима,
Она в песке хоронит ивы.
Другую жизнь узнал тот угол,
Где смотрит Африкой Россия.
Изгиб бровей людей где кругол,
А отблеск лиц и чист и смугол,
Где дышит в башнях Ассирия.
Мила, мила нам пугачевщина,
Казак с серьгой и темным ухом.
Она знакома нам по слухам.
Тогда воинственно ножовщина
Боролась с немцем и треухом.
Ты видишь город стройный, белый,
И вид приволжского кремля?
Там кровью полита земля,
Там старец брошен престарелый
Набату страшному внемля.

Уже не реют кумачи
Над синей влагою гусей.
Про смерть и гибель трубача,
Они умчались от людей.
И Волги бег забыл привычку
Носить разбойников суда,
Священный клич «сарынь на кичку»
Здесь не услышать никогда. <...>

Охотник Уса-гали

Уса-гали воспитывал соколов, охотился, а при случае занимался разбоем. Если его уличали, он добродушно спрашивал, «а разве нельзя?» думал, можно? Увидев спящего жаворонка в степи, Уса-гали ползет к нему и прижимает его хвост к земле; птица просыпается в плену. Орел сидит на стогу. Гали подкрадывается к стогу с длинной петлей. Орел зорко смотрит на волосяной обруч. Полный подозрений, он подымается на ноги, готовый улететь, но уж висит, ударяя черными крыльями, хлопая ими и крича. Уса-гали выбегает из-под стога и за веревку тянет бедного князя воздуха, черного пленника с железными когтями: его крылья в размахе достигают сажени. Гордый, он едет по степи. Орел долго будет жить в плену, разделяя пищу с овчарками.

Раз, во время погони, целая вереница всадников окружила его. Гали напрасно рыскал на своем коне в средине облавы. Что же он делает? Он повернул коня и поскакал к одному из всадников. Тот нерешительно ставит коня боком. Гали свистнул плетью, и добрый конь, оглушенный страшным ударом в лоб, упал на колени. Уса-гали ускакал. Это был лихой удар, вызвавший конский обморок. В степи долго помнили лопнувшую подпругу на оглушенном коне и примятого всадника.

В то время чумаки ездили обозами, покрывая возы от непогоды цельным войлоком. Волы идут, двигая вечно мокрые черные губы, отмахиваясь от мух. Были охотники подкрасться к чумакам, на скаку сунуть под колено конец войлока и умчаться с ним в степь. Тогда остроумные чумаки привязали войлок к обозу очень длинной веревкой. Уса-гали так и сделал. Но едва веревка кончилась, он сильнейшим толчком был сброшен на зем-

Д. Бурлюк. Рисунок из сб. «Садок судей II» (1913 г.)

лю, сломав руку. Чумаки подбежали и на славу выместили свои обиды. «Будет?» — спрашивали они его. «Будет, батька, будет!» — отвечал он тихо. Это удовольствие стоило ему нескольких ребер.

Плетью, которая есть близкий родич северного кистеня, он умел владеть превосходно, то есть по-киргизски, пользуясь ею на волчьих охотах. Настойчивее борзой ручные орлы, преследуя в степи волка, доводят его до состояния бешенства и равнодушия ко всему.

Послушный иноходец прибавляет ходу, и Гали, наклонившись с седла, своим кистенем приканчивал изнемогающего в неравном споре зверя. Бедные бирюки!

Раз его застали важно гнавшим хворостиной целое стадо дроф.

«Уса-гали, что ты делаешь?» — «Крылья подмерзли, мало-мало продаю их», — равнодушно отвечал он. Это было во время гололедицы.

Таков Уса-гали. Белый конь пасется у стоянки. Стая витютней наносится ветром. Лебеди блеснули в глубокой синеве неба,

как край другого мира. Белые стрепеты пасутся на песчаном бугру. Витютни, сидевшие в траве, вдруг срываются и уносятся. Рассказы, журчит беседы. Начинается вечерянка.

Между тем гуси, своим узором разделившие небо пополам, вытягиваются в тонкую полосу. Стая, похожая на воздушного змея, где-то далеко теряется бесконечной нитью, может быть облегчая полет. Гуси перекликаются и снова перестраиваются, как темный Млечный Путь.

Между тем прибавился ветер, и сильнее закачалось гнездо ремеза, похожее на теплую рукавицу, подвешенную к иве. Лунь, весь черный, с красивым серебряным теменем, проносится мимо.

Вороны и сороки радуют как хорошая примета.

— Слышите? — рассказывают про пленную турчанку: она выходила в поле, ложилась, прикладывала голову к земле и, когда ее спрашивали, что она делает, она отвечала: «Я слушаю, как на небе служат обедню. Хорошо как!»

Русские стояли кругом. Здесь же Уса-гали, в стороне, что-то скромно ест. Он был хороший степной зверь. Урус построил пароходы, урус провел дорогу и не замечает другой, степной жизни. Неверный урус, гяур-урус.

Если вы прислушивались к голосам диких гусей, не слышали ли вы: «Здравствуй! долженствующие умереть приветствуют тебя!»

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

В. Каменский (фото 1914 г.)

Звенидень

Звени, Солнце! Копья светлые мечи,
лей на Землю жизнедатные лучи.
Звени, знойный, краснощекий,
ясный-ясный день!
Звенидень!
Звенидень!
Пойте, птицы! Пойте, люди! Пой, Земля!
Побегу я на веселые поля.
Звени, знойный, черноземный,
полный-полный день.
Звенидень!
Звенидень!
Сердце, радуйся и, пояс, развяжись!
Эй, душа моя, пошире распахнись!
Звени, знойный, кумачовый,
Яркий-яркий день.

Звенидень!
Звенидень!
Звени, Солнце! Жизнь у каждого одна,
Я хочу напиться счастья допьяна.
Звени, знойный, разудалый,
Пьяный, долгий день!
Звенидень!
Звенидень!

Чурлю-журль

Звенит и смеется,
Солнится, весело льется
Дикий лесной журчеек.
Своевольный мальчишка
Чурлю-журль.
Звенит и смеется.
И эхо живое несется
Далеко в зеленой тиши
Коренистой глуши:
Чурлю-журль,
Чурлю-журль!
Звенит и смеется:
«Отчего никто не проснется
И не побежит со мной
Далеко, далеко... Вот далеко!
Чурлю-журль,
Чурлю-журль!
Звенит и смеется,
Песню несет свою. Льется.
И не видит: лесная Белинка
Низко нагнулась над ним.
И не слышит лесная цветинка
Песню ответную, зовет и зовет...
Все зовет еще:
«Чурлю-журль...
А чурлю-журль?..»

Б. Григорьев. Обложка кн. В. Каменского «Землянка» (1911 г.)

Улетан

В разлетинности летайно
Над Грустинией летан
Я летайность совершаю
В залетайный стан
Раскрыленность укрыляя
Раскаленный метеор
Моя песня крыловая
Незамолчный гул — мотор
Дух летивый
Лбом обветренным
Лет летисто крыл встречать
Перелетностью крылисто
В небе на орлов кричать

Эй! дорогу!
С вниманием ястреба-тетеревятника
С улыбкой облака следить
Как два медведя-стервятника
Косолапят в берлогу
Выев вымя коровы и осердие
Где искать на земле милосердия
Летокеан, Летокеан.
В летинных крылованиях
Ядрено взмахи дрогнуты
Шеи-змеи красных лебедей
В отражениях изогнуты
Пусть — долины — живот
Горы — груди земли
Окрыленные нас укрылят корабли
Станем мы небовать, крыловать
А на нелюдей звонко плевать.

Я.

Излучистая
Лучистая
Чистая
Истая
Стая
Тая
Ая
Я

Крестьянская

В. Маяковскому

Дай Бог здоровья себе да коням!
Я научу тебя землю пахать.
Знай, брат, держись, как мы погоним.
И недосуг нам будет издыхать.

О. В. Розанова. Гадалка. Литография из книги А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду» (Петербург, 2-е изд., 1914 г.)

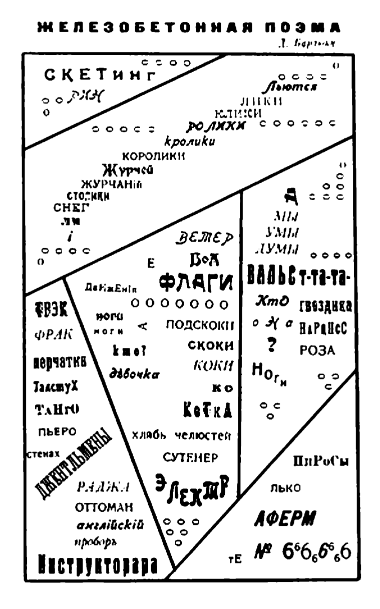
Чего схватился за поясницу?
Ишь ты — лентяй — ядрено ешь, —
Тебе бы к девкам на колесницу
Вертеться, леший, на потешь.
Дай Бог здоровья себе да коням!
Я те заставлю пни выворачивать.
Мы с тобой силы зря не оброним,
Станем кулаками тын заколачивать.
Чего когтями скребешь затылок?
Разминай-ко силы проворнее,
Да сделай веселым рыжее рыло.
Хватайся — ловись — жми задорнее.
Дай Бог здоровья себе да коням!
Мы на работе загрызем хоть кого!
Мы не сгорим, на воде не утонем,
Станем — два быка — вво!

Из романа «Стенька Разин»

Сад твой зеленый,
Сад апельсиновый,
Девку баскую —
Полюби ж.
Я парень ядреный,
Как пень осиновый,
А вот тоскую —
Поди ж.
Видно песни царевны чаруйным огнем
Пришлись по нутру.
С сердцем пьяным любовным вином
Встаю по утру
И пою:
Сад твой зеленый,
Сад апельсиновый.
Чуду приспело родиться недолго —
Струги легки и быстры.
Со славой тебя увезу я на Волгу,
Будем на горах жечь костры.
И еще — бегать босиком
По песку.

* * *

Ай, пестритесь, ковры мои,
Моя Персия.
Ай, чернитесь, брови мои,
Губы-кораллы.
Чары — чаллы.
Ай, падайте на тахту
С ног браслеты.
Я ищу — где ты.
Ай, желтая, звездная Персия.
Кальяном душистым
Опьянилась душа
Под одеялом шурша.



В. Каменский. Страница из «Первого журнала русских футуристов» (1914 г.)

Ай, в полумесяце жгучая —
Моя вера — коран.
Я, как змея гремучая —
Твоя Мейран.
Ай, всё пройдет,
Все умрут.
С знойноголых ног
Сами спадут
Бирюза, изумруд.
Ай, ночь в синем разливная,
А в сердце ало вино.
Грудь моя спелая, дивная.
Я вся — раскрыто окно.
Ай, мой Зарем, мой гарем,
Моя Персия.

* * *

Великое — совсем простое.
Посмотри глазами в глаза:
    У неба глаза ясные.
    У солнца глаза греют.
    У леса глаза шумят.
    У травы глаза растут.
    У песка глаза желтые.
    У воды глаза бегут.
    У чаек глаза летают.
    У острова глаза круглые.

* * *

Сарынь на кичку.
Ядрёный лапоть.
Пошел шататься по берегам.
Сарынь на кичку.
Казань — Саратов.
В дружину дружную
На перекличку,
На лихо лишнее врагам.
Сарынь на кичку.
Бочонок с брагой
Мы разопьем у трех костров.
И на приволье волжском вагой
Зарядим в грусть у островов.
Сарынь на кичку.
Ядрёный лапоть,
Чеши затылок у перса-пса.
Зачнем с низовья
Хватать-царапать.
И шкуру драть — парчу с купца.
Сарынь на кичку.
Кистень за пояс.
В башке зудит разгул до дна.
Свисти. Глуши. Зевай. Раздайся.
Слепая сволочь, не попадайся.
Вввва.

Д. Бурлюк. Портрет В. Каменского (1917 г.)

* * *

А и прощай ты, донская дороженька,
Ямская — московская.
По тебе ли я славно не гуливал —
Донская, таковская.
А и прощай ты, мой Русский Народ, —
Земля кумачёвая.
С тобой ли в пирах не заламливал
Шапку парчевую.
А и прощай, моя вольная молодость,
Волжская вольница.
Реченька-Волга, да горы высокие,
Доля-раздольница.
А и прощайте вы, песни гуслярские,
Другие всегдашные.
Кончилась молодость — ухнула
Башка бесшабашная.
Прощай все.
Эй — и — уххх.

ДАВИД БУРЛЮК

Д. Бурлюк (фото 1914 г.)

* * *

Ты изошел зеленым дымом
Лилово-синий небосвод
Точась полдневным жарким пылом
Для неисчерпанных угод
И может быть твой челн возможный
Постигнем в знак твоих побед
Когда настанет непреложный
Все искушающий обет.
Сваливший огнь закатный пламень.
Придет на свой знакомый брег
Он как рубин кровавый камень
Сожжет молитвенный ковчег.

* * *

Пой облаков зиждительное племя
Спешащее всегда на нож простора

Старик немой нам обнажает темя
Грозя гранитною десницею укора.
Прямая цель как далеко значенье
Всегда веселые к нам не придут назад
Бессилие слепое истощенье
Рек воздохнув «где твой цветистый вклад»
Где пышные твои внезапные рассветы
Светильни хладные зеленые ночей.
Угасло все вкруг голос дымной леты
И ты как взгляд отброшенный ничей.
Упали желтые иссохшие ланиты
Кругом свилася тишь кругом слеглася темь.
Где щечки алые пьянящие Аниты
О голос сладостный как стал ты глух и нем.

* * *

Со стоном проносились мимо,
По мостовой был лязг копыт.
Какой-то радостью хранимой,
Руководитель следопыт —
Смотрел, следил по тротуарам
Под кистью изможденных звезд
Прилежный, приставая к парам
И озираяся окрест............
Что он искал опасным оком?
Что привлекло его часы —
К людским запутанным потокам,
Где следопыты только псы,
Где столько скомканных понятий
Примет разнообразных стоп
И где смущеннее невнятней
Стезя ближайших из особ.

* * *

Это серое небо
Кому оно нужно
Осеннее небо
Старо и недужно

Эти мокрые комья
И голые пашни
Этот кнут понуканий
Всегдашний...

и. А. Р.

Ор. 75. Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Так идите же за мной...
За моей спиной
Я бросаю гордый клич
Этот краткий спич!
Будем кушать камни травы
Сладость горечь и отравы
Будем лопать пустоту
Глубину и высоту
Птиц, зверей, чудовищ, рыб.
Ветер, глины, соль и зыбь...
Каждый молод молод молод
В животе чертовский голод
Все что встретим на пути
Может в пищу нам идти.

Мертвое небо

Ор. 60 «Небо — труп»!! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом
Усмиряю боль ше-лестом обманом.
Небо — смрадный труп!
Для (внимательных) миопов
Лижущих отвратный круп
Жадною (ухваткой) эфиопов.
Звезды — черви (гнойная живая) сыпь!
Я охвачен вязью вервий
Крика выпь.
Люди-звери!

В. Татлин. Маляр. Литография из сб. «Требник троих» (1913 г.)

Правда — звук!
Затворяйте же часы предверий
Зовы рук
Паук.

«Без А»

Кони топотом
Торопливо
Шопотом игриво под ивой несут

«Без Р»

Оп. 61. от тебя пахнет цветочками
Ты пленный май
Лицо веснушками
обнимай точками

Из цикла «Доитель изнуренных жаб»

* * *

Луна-старуха просит подаянья
У кормчих звезд, у луговых огней,
Луна не в силах прочитать названья
Без помощи коптящих фонарей.
Луна, как вша, ползет небес подкладкой,
Она паук, мы в сетках паутин,
Луна-матрос своей горелкой гадкой
Бессильна озарить сосцы больных низин
? ? ?

Больше троп, иль пешеходов,
Больше нив, иль пышных всходов,
Больше лун, или лучей
Больше тел, или мечей,
Больше мертвых, иль гробов,
Больше ран, или зубов,
Больше воплей, или глоток,
Больше морд, или оброток.
? ? ?

* * *

Там вопли славословий глуше
Среди возвышенных громад

Глубился в склепе, скрывался в башне
И УЛОВЛЯЛ певучесть стрел,
Мечтал о нежной весенней пашне
И как костер ночной горел.
А в вышине УЗОР СОЗВЕЗДИЙ
Чуть трепетал, НО соблазнял
И приближал укор возмездий,
Даря отравленный фиал.
Была душа больна ПРОКАЗОЙ
О, пресмыкающийся раб,

В. Бурлюк. Портрет Д. Бурлюка из сб. «Требник троих» (1913 г.)

Сатир несчастный, одноглазый,
ДОИТЕЛЬ ИЗНУРЕННЫХ ЖАБ.

. . . .

И вот теперь на фоне новом
Взошла несчетная весна.
О воскреси, губитель, словом.
Живи, небесная жена.

Приморский порт

Река ползет живот громадный моря,
Желтеет хитрая вода.
Цветною нефтью свой паркет узоря
Прижавши пристаням суда.
Вот здесь купаются, а дальше ловят рыбу,
А там морской гигант,

Дробя лазурь углами черных вант,
Укрывшись невода, что свил фабричный дым,
А небо морем плещет голубым,
Не в силах проглотить туч раскаленных глыбу
Обилие лучей, тепла обилье,
Всему кричать сними тюрьму одежд,
Отторгни глупое потливое насилье
И розы вскрой грудей, дай насыщенье вежд.

Ветер

Строитель облаков,
Погонщик трав.
Гребец и пешеход.
Вот что начертано у входа
Твоей квартиры.

* * *

Сними горящие доспехи,
Ты видишь, лето отошло,
И смерть уносит счастья вехи,
И всюду ковыляет зло.
Оторопей над соловьями,
Тотчас рубином сочных губ,
Ты видишь лето зимней яме
Законопаченное дуб.

* * *

ПЛАТИ — покинем НАВСЕГДА уюты сладострастья.
ПРОКИСШИЕ ОГНИ погаснут ряби век
Носители участья
Всем этим имя человек.
Пускай судьба лишь горькая издевка
Душа — кабак, а небо — рвань
    ПОЭЗИЯ — ИСТРЕПАННАЯ ДЕВКА
    а красота кощунственная дрянь.

Д. Бурлюк. Рисунок из «Первого журнала русских футуристов» (1914 г.)

ЗИМА цветок средь белых пристаней.
Роженица раскрывшая живот
Законное собрание огней
МОРОЗ КИНЖАЛ ПОМЕТ
Зима дрожит у привязи лиловой
ПОСЛУШНИК КРЫСА ПЕС
Озябшая ревущая коровой
И кочках удастирая нос
Она пучиной ободряет ноги
Угасший кашель сгорбленность могил
Теперь у всех пурга язвитель на пороге
ПРОДАЖНОСТЬ БРЕННОСТЬ ИЛ.
    Пещера слиплась темнота
    Стилет пронзает внутренность ребенка
    Скудель пуста
    Ночей гребенка
    Запляшут кони омертвелой глиной
    Гора-ладони
    (хироманта миной)

Ведь это Крым
Сделал меня сырым.

* * *

Звуки на а широки и просторны,
Звуки на и высоки и проворны,
Звуки на у, как пустая труба,
Звуки на о, как округлость горба,
Звуки на е, как приплюснутость мель,
Гласных семейство смеясь просмотрел.

* * *

Поля черны, поля темны
Влеки влеки шипящим паром.
Прижмись доскам гробовым нарам —
Часы протяжны и грустны.
        Какой угрюмый полустанок
        Проклятый остров средь морей,
        Несчастный каторжник приманок,
        Бегущий зоркости дверей.
Плывет коптящий стеарин,
Вокруг *безмерная Россия*,
Необозначенный Мессия
Еще не сознанных годин.

НИКОЛАЙ БУРЛЮК

В. Татлин. Портрет Н. Бурлюка из сб. «Требник троих» (1913 г.)

Тишина Эллады

Нас, юношей юга, не влечет к тебе, Эллада, торопливой весной в убегающем взгляде зеленых равнин и вдохновенного ветра недалекого моря...

Не призывает нас твой голос летом, не знающим кем быть, бесплодной женой или матерью непокорных хлебов и трав...

Но если в конце августа выйду в усталое поле слушать треск высыхающей стерни и целовать ясные ланиты неба, я, из притвора осени, слышу, пораженный, дальний голос твоей тишины, о страна богов!

Мы твои на рубеже гиперборейских стран и черных волн неугомонного моря...

Перекликаются ли в осеннем воздухе покинутые менады на лесистом кифероне, доносится ли голос пережившего свою смерть Лиея от скалистых вершин Гимета?..

Мы твои, — страна покинутых храмов и жертвенников, под сенью распятой красоты...

Мы твои, когда звезды дрожат в водах Кастальского источника и наши пугливые музы прилетают робко пить его поющую воду.

Мы твои — в жестокой согбенности наших городов...

И не есть ли над ними твой зодиакальный свет нам вино вечно прекрасной смерти.

Слепой город

В Питере бывают странные вечера. Октябрьский воздух, и без того влажный, пронизан тончайшею пылью дождя, фонари бросают желтый свет на торопливо уходящую толпу, а темные фасады домов ложатся грудью на шевелящуюся улицу. Вы заговорились, идете торопливо под намокшим зонтом, поднимая его то над гвардейцем, то над бедным студентом... и вдруг — там, над фасадами, над черным лесом труб закачалась еще влажная звезда, другая, третья... и только видно, как ветер уносит отсвечивающие клочья седого тумана. Выходите на Большой. Газетчик спешит вручить последние известия о Балканских славянах, взгляд бежит по затуманенным витринам: голова кружится от дневной усталости и вечернего шума.

Небо скрыто под кирасой пестрого цвета. Ноги забывают устойчивость тротуаров. Изредка мелькают лица последних прохожих и часты лица в котелках с бритыми физиономиями.

На углу у булочной толпа. Студенты, женщины в платках, запоздалый буржуа с покупкой, мальчики из лавки. Два дворника в белых фартуках удерживают высокого человека. Он разъярен и тщетно старается ударить своего противника, насмешливого и задорного парня, — может быть полотера. Последний увертлив и хрипло кричит: Слепой, а еще лезет!

Когда я протискался ближе, слепого уже повели, и я помню эти белые глаза, как отсвечивающие клочья седого тумана.

* * *

Я не чудак, не юродивый
Смыкаю перед тьмою взор
И, подходя к подошвам гор,
Хочу обуться торопливо.

В. Бурлюк. Портрет Н. Бурлюка из сб. «Садок судей» (1910 г.)

* * *

Мне, верно, недолго осталось
Желать, не желать, ворожить
Ты, Хлебников, рифму «места лось»
Возьми и потом «волчья сыть»
А я в утомлении сердца
Познаю иную качель
Во мне вновь душа иноверца
Вкусившего вражеский хмель.

Матери

Улыбка юноше знакома
От первых ненадежных дней
Воды звенящей не пролей
Когда он спросит: «мама дома?»

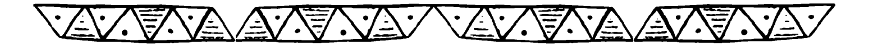
Луч солнца зыбкий и упругий
Теплит запыленный порог
Твой профиль, мальчик, слишком строг
Для будущей твоей подруги.

Ночная смерть

Из равнодушного досуга
Прохваченный студеным вихрем
Площадку скользкую вагона
Ногою судорожною мину,
И ветви встречные деревьев,
Взнеся оснеженные лица,
Низвергнутся в поляны гнева,
Как крылья пораженной птицы.

* * *

И если я в веках бездневных
На миг случайно заблужусь,
Мне ель хвоей ветвей черевных
Покажет щель в большеглазую Русь.



ЕКАТЕРИНА НИЗЕН

Пятна

Надо бы жить всегда так, чтобы, когда выходишь на улицу, мог быть один удивительный поворот, которого обыкновенно не бывает; а за ним мостик... А за мостиком могут уже быть и коридоры, или комнаты, или двери. Это не важно.

* * *

Она ужасно растерялась, когда ее спросили об Ибсене. Споткнулась? Уменьшилась? Вошла в платье? Упала сверху? Нет, собственно, не упала, но — правда — пришлось держаться за муфту и уже идти, как все. Она ничего не поняла, только это было ужасно смешно и удивительно ненужно. Сначала они шли и молчали. Не знаю, впрочем, какие, там, шли по улице. Но были сразу все улицы, все дома, все повороты, и даже то, что за городом, и даже то, что вчера, и все, что можно было подумать, и сказать, и захотеть. И когда пришлось отвечать об Ибсене, она ужасно растерялась и беспомощно распустила губы. Ну, что же ей было делать? Как же ей было объяснить, что он испортил пятно, что они были очень большие сейчас и неслись удивительно. Над городом. Такие были большие, что могли говорить домами и поворотами. И потому вот она и не умеет ничего об Ибсене, совсем ничего не умеет...

* * *

...И почему та, вторая, опять стояла у дверей? На ней было потертое и сырое платье, и она протягивала руку. И почему она

всегда просит и протягивает руку, и не входит в Вашу комнату? Почему она всегда остается у двери, как нищенка? Я ее ненавижу за это. И комнату Вашу ненавижу... И не могу я быть у Вас королевой, когда та моя, вторая, стоит у двери и просит. Но это так, между прочим. Не стоит.

* * *

Чтобы как-нибудь можно было жить в новой комнате, я придумала ей лицо: что-нибудь полукруглое, белое и деревянненькое. Полукруглое, чтобы связалось с широкими старыми стенами, а белое — чтобы особенные могли приходить с балкона, когда стемнеет, а деревянненькое, чтобы можно было все же спокойно есть и смеяться, вообще, чтобы попроще. И для этого еще на стол я поставила плоскую стеклянышку с зеленым, а в нее прутики, — вышла весенняя лужа. И тогда все столы и стулья очень обрадовались и сразу стали на место. И теперь они так ласковы ко мне и так внимательны, что иногда нельзя заниматься. Но зато пятна (пусть, пусть расцветает, я такая покорная!) и даже не городского, пожалуй. Хорошо. Я так боюсь лилово-коричневых пятен.

* * *

«Надо бы устраивать им праздник иногда». Я так подумала.

Мы всегда держим в рабстве свои вещи. Изо дня в день они стерегут объедки, слушают скучное, видят только усталое и ненужное. Перед ними, ведь, не стесняются. И вот, лица их выцветают, становятся брезгливыми и раздраженными. Тогда мы их ненавидим.

С ними очень неприятно, когда они враги, — надо держаться в себе и смотреть на все и жить только через себя. Это очень утомительно и однообразно. Но когда они друзья, то живут и они, и все самое обычное становится, как знак, и открывается такая дверь, что можно выйти из себя и жить где-то между вещами и словами. Может быть и так, что живут они, а я просто делаюсь большая. Почти застываю, такая большая. Но только это хорошо. Когда мне весело, это, как поток: они все такие большие и тяжелые, и все срываются с мест, как безумное стадо. И когда меня ждет горе, они заранее говорят мне об этом. И когда я люб-

Е. Гуро. Рисунок из сб. «Садок судей II»
(1913 г.)

лю, они поют, они расцветают нежданно... А я только удивляюсь. Я всегда узнаю про себя последняя...

А если бы они приказали убить?.. Не знаю, ничего я не знаю. Но может быть очень разны дороги к самому себе...

А если бы все люди были, как добрые вещи? Можно было бы жить в них, как в вещах? Сразу во всех?.. Не знаю. Я ничего не знаю. Но людей труднее любить. Они берут так много.

* * *

А вчера Она показала мне окно. (Есть у меня такая Она.) Или сама стояла за окном, я не знаю. Я быстро шла по темной комнате и говорила о чем-то пустяковом. И вдруг окно стало необычайным. Я так и остановилась, потому что это было, как в детстве, как сказка, как самое несбыточное. А еще недавно, — были три ступеньки из фруктовой наверх. Сыпалась изморозь, и они потемнели. Я поднималась очень медленно, потому что устала. И вдруг меня удивило их лицо, — как будто они давно меня знали. И когда я поднялась на улицу, город тоже как будто узнал меня, хотя я очень смутилась. Город расступился для меня. Я мо-

жет быть была очень незаметная и некрасивая, но весь город был для меня как раньше... А еще недавно, — вода бежала в шайку совершенно так же, как она бежала когда-то давно. И тогда оказалось, что все, что было и что еще будет — уже слиянно. И с такой радостью, и с такой победой звенела вода, что это было чудо.

И все это делает Она.

* * *

...Круг. Все коричневое, грязное и покрашенное. И запах тяжелый. Вниз доски. Но обрываются неприятными краями, и снизу просвет. Сверху света очень мало... Вот если я увижу когда-нибудь такое лицо жизни... Нет, я не хочу. Какое все это было несомненно накрашенное. Только накрашенное, и грязное — и ничего больше. Ничего. И это было страшнее смерти... И если взять каждую вещь и до бешенства ярко представить, что за ней ничего нет, — становится всегда страшно. Всякая вещь становится тогда мертвой и страшной.

Только этого не надо делать. Это убивает вещи.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Д. Бурлюк. Портрет В. Маяковского из сб. «Требник троих» (1913 г.)

Утро

Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
Решеткой,
Четкой,
Железной мысли проводов —
Перина.
И на
Нее легко встающих звезд оперлись
Ноги.
Но ги-
бель фонарей,
Царей
В короне газа,
Для глаза
Сделала больней враждующий
Букет бульварных проституток.

В. Чекрыгин, Л. Шехтель, В. Маяковский (фото 1913 г.)

И жуток
Шуток
Клюющий смех из желтых
ядовитых роз
Возрос
Зигзагом.
За гом
И жуть
Взглянуть
Отрадно глазу:
Раба
Костров
Страдающе-спокойно-безразличных
Гроба
Домов
Публичных
Восток бросал в одну пылающую вазу.

В. Чекрыгин. Литография
из кн. В. Маяковского «Я!» (1913 г.)

Разговариваю с солнцем у Сухаревой башни

У-
лица.
Лица
У
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
Железных коней с окон бегущих домов
Прыгнули первые кубы.
Лебеди шей колокольных, гнитесь в силках проводов!
В небе жирафий рисунок готов
Выпестрить ржавые чубы.

Пестр, как фо-
Рель-сы-
Н
Безузорной пашни.
Фокусник
Рельсы
Тянет из пасти трамваев, скрыт циферблатами башни.
Мы завоеваны!
Ванны.
Души
Лифт
Лиф
Души
Расстегнули.
Тело
Жгут
Руки.
Кричи, не кричи: «Я не хотела!» —
Резок
Жгут
Муки.
Ветер колючий трубе вырывает
Дымчатой шерсти клок.
Лысый фонарь сладострастно снимает
С улицы синий чулок.

Отплытие

простыню вод под брюхом крылий
порвал на волны белый зуб
был вой трубы как запах лилий
любовь кричавших медью труб
и взвизг сирен забыл у входов
недоуменье фонарей
в ушах оглохших пароходов
горели серьги якорей

Пробиваясь кулаками

Я подошел к зеркалу,
Сказал спокойно:
«Будьте добры, причешите мне уши».
Гладкий парикмахер вдруг сделался хвойный,
Лицо вытянулось, как у груши.
«Сумасшедший!
Рыжий!» —
Запрыгали слова.
Ругань врывалась от писка до писка.
И до-о-олго
Хихикала
Чья-то голова,
Выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

В авто

«Какая очаровательная ночь!»
«Эта,
(указывает на девушку),
что была вчера,
та?»
Выговорили на тротуаре
«поч-
перекинулось на шины
та».
Город вывернулся вдруг.
Пьяный на шляпы полез.
Вывески разинули испуг.
Выплевывали
        «О»,
        «S».
А на горе,
где плакало темно
и город
робкий прилез,

Солнце
Отецъ мой сжалься хоть ты и не мучай
Это тобою пролитая кровь моя
льется дорогою дольней
Этожъ душа моя клочьями порванной тучи
Въ выжженномъ небѣ на ржавомъ крестѣ
колокольни
Время
Хоть вы хромой богомазъ ликъ намалюй мой
Въ божницу уродца вѣка
Я одинокъ какъ последній глазъ
У идущаго къ слѣпымъ
Человѣка
14

Страница «самописьма» из кн. В. Маяковского «Я!»
(1913 г.)

поверилось:
обрюзгло «О»
и гадко покорное «S».

Нате!

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкатулок,
я — бесценных слов мот и транжир.
Вот вы, мужчины — у вас в усах капуста
где-то недокушанных, недоеденных щей;
вот вы, женщины: — на вас белила густо,
вы смотрите устрицами из раковин вещей.
И все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.

Толпа озвереет и будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь.
А если сегодня мне, неотесанному гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
бесценных слов я — транжир и мот.

* * *

Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего
И желтую кофту из трех аршинов заката
И по Невскому мира по лощеным полосами его
Профланирую шагом дон-жуана и фата
Пусть земля кричит в покое обабившись
Ты зеленые весны идешь насиловать
Я брошу солнцу нагло осклабившись
На глади асфальта мне
«ХААШО ГРАССИРОВАТЬ»
Не потому ли что небо голубо
А земля мне любовница в праздничной чистке
Я дарю вам стихи веселые как би-ба-бо
И острые и нужные как зубочистка
Женщины любящие мое мясо и эта
Девушка смотрящая на меня как на брата
Закидайте улыбками меня поэта
Я цветами нашью их мне на кофту фата.

Скрипка и немножко нервно

Скрипка издергалась, упрашивая,
и вдруг разревелась,
так по-детски,
что барабан не выдержал:
«Хорошо, хорошо, хорошо!»
А сам — устал,
не дослушал скрипкиной речи,

В. Маяковский разрисовывает лицо Д. Бурлюку (фото 1914 г.)

шмыгнул на горящий Кузнецкий
и ушел.
Оркестр чужо смотрел, как
выплакивалась скрипка
без слов,
без такта,
и только где-то
глупая тарелка
вылязгивала:
«Что это?»
«Как это?»
А когда геликон —
меднорожий,
потный,
крикнул:
«Дура,
плакса,
вытри!» —
я встал,

шатаясь, полез через ноты,
сгибающиеся под ужасом пюпитры,
зачем-то крикнул:
«Боже!»
Бросился на деревянную шею:
«Знаете что, скрипка?
Мы ужасно похожи:
Я вот тоже
ору —
а доказать ничего не умею!»
Музыканты смеются:
«Влип как!
Пришел к деревянной невесте!
Голова!»
А мне — наплевать!
Я — хороший.
«Знаете что, скрипка?
Будемте жить вместе!
А?»

Отрывок из поэмы «Облако в штанах»

Слушайте!
Проповедует мечась и стеня
Сегодняшнего дня крикогубый Заратустра.
Мы
С лицом как заспанная простыня
С губами обвисшими как люстра
Мы
Каторжане города-лепрозория
Где золото и грязь изъязвили проказу.
Мы чище венецианского лазорья
Морями и солнцами омытого сразу
Плевать что нет у Гомеров и Овидиев
Людей как мы
От копоти в оспе.
Я знаю
Солнце померкло б увидев
Наших душ золотые россыпи.

Жилы и мускулы — молитвы верней.
Нам ли вымаливать милостей времени!
Мы —
Каждый —
Держим в своей пятерне
Миров приводные ремни!
Это взвело на Голгофы аудиторий
Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,
И не было ни одного,
Который не кричал бы:
«Распни, распни его!»
Но мне люди и те, что обидели
Вы мне всего дороже ближе.
Видели
Как собака бьющую руку лижет.
Я
Обсмеянный у сегодняшнего племени
Как длинный скабрезный анекдот
Вижу идущего через горы времени
Которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается куцый,
Главой голодных орд,
В терновом венце революций
Грядет который-то год.
Вам плакать больше незачем и нечем,
Я — где боль, везде.
На каждой капле. Его предтеча
Я распял себя на кресте.
Уже ничего простить нельзя
Я выжег души где нежность растили
Это труднее чем взять
Тысячу тысяч Бастилий
И когда, приход мятежом оглашая,
Выйдете к спасителю —
Вам я
Душу вытащу
Растопчу
Чтоб большая
И окровавленную дам как знамя.

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ

М. Ларионов.
Портрет А. Крученых (1912 г.)

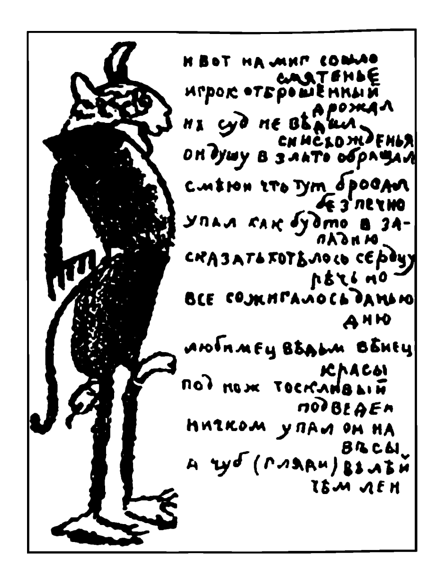
* * *

Старые щипцы заката
заплаты
рябые очи
смотрят
смотрят
на восток
нож хвастлив
взоры кинул
и на стол
как на пол
офицера опрокинул
умер он
№ восемь удивленный
камень сонный

начал глазами вертеть
и размахивать руками
и как плеть
извилась перед нами
салфетка

синяя конфетка
напудренная кокетка
на стол упала метко
задравши ногу
покраснела немного
вот представление
дайте дорогу

офицер сидит в поле
с рыжею полей
и надменный самовар
выпускает пар
и свистает
рыбки хлещут
у офицера
глаза маслинки
хищные манеры
губки малинки
глазки серы
у рыжей поли
брошка веером
хорошо было в поле
потом все изменилось
как ответа доиблся
он стал большой и тоже рыжий
на металл оперся
к нему стал ближе
от поли отперся
не хотел уже рыжей
и то ничего она гнулась
все ниже ниже
и мамаша его все узнала



Н. Гончарова. Литография из кн. А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду» (1912 г.)

полю рыжую еще обругала
похвалила лаская нахала
так все точно знала
рыжая поля рыдала.

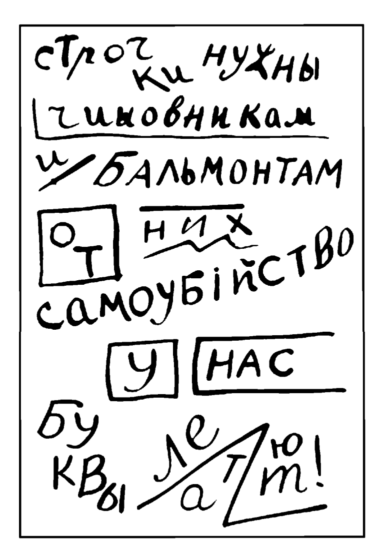
Примечание сочинителя —
влечет мир
с конца
в художественной внешности он выражается и так: вместо 1-2-3 события располагаются 3-2-1 или 3-1-2 так и есть в моем стихотворении

* * *

Дыр-бул-щыл
убещур
скум
вы-со-бу
р-л-эз

* * *

я жрец я разленился
к чему все строить из земли
в покои неги удалился
лежу и греюсь близ свиньи
    на теплой глине
    испарь свинины
    и запах псины
    лежу добрею на аршины
Какой-то вестник постучался
разбил стекло —
с постели приподнялся
вдали крыло
    и кажется мелькнуло
    сурово-милое плечо
    то перст или мигуло
    иль уст свеча.
Мозгам вареным страшно
куда сокрылся он
как будто в рукопашной
с другим упал за небосклон
    иль прозвенело серебро
    в лучах невидимых
    что вечно не старо
    над низкой хижиной.
тут вспомнилась чиная
что грозноуста
смотрит обещая
неделю мясопуста.
    и томной грустью жажды
    томиться сердце стало
    вздохну не раз не дважды
    гляжу в светало.
гроза ли грянет к ночи
иль жар глины
и вянет кочень
среди долины



Страница «самописьма» из кн. А. Крученых и О. Розановой «Нестрочье» (1917 г.)

он видел глаза какие
и их желая скрыть
молчит... степи нагие
змея шипит.
все помню запах крылий
смешался он с свининой
но тихо тихо вылей
ты сердце все с годиной...

* * *

мир гибнет
и нам ли останавливать
мы ли остановим оползень
гибнет прекрасный мир
и ни единым словом не оплачем
погибели его

не оплачем вместе с суетливым
трусливые и жидкослезные нет
священные жуки жуют трости
        свистят
кому зверю голяку черному
        свистят трости
соловей подсвистывает
        свистит дудка
                дудит гудит
                ЗЕ Э НЕС ШЮ
усталый ветер заглядывает узкие входы
по затылку
ужас чудит
ноги наклоняются наши наймиты на брюхе
плюют кружатся секутся
        жуки улетели
пустыня холодом своим греет?
больше тепла в спряте
отчего все растут каменные деревья?
гибнет мир и нет нам погибели

* * *

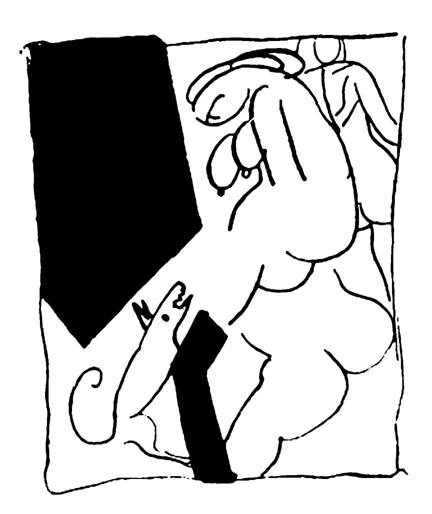
(написано на языке собственного изобретения)

Го оснег кайд
М р батульба
Сину ае ксел
Вер тум дах
Гиз

* * *

I

Мир кончился. Умерли трубы...
Птицы железные стали лететь
Тонущих мокрые чубы
Кости желтеющей плеть.



Д. Бурлюк. Рисунок из сб. «Рыкающий Парнас» (1914 г.)

Мир разокончился... Убраны ложки
Тины глотайте бурду...
Тише... и ниже поля дорожки
Черт распустил бороду.

II
Высоты
(вселенский язык)

е у ю
и а о
о а
е у и е и
и е е
и и ы и е и и ы

Памяти Елены Гуро

Из тетради заметок А. Крученых

...Когда камни летней мостовой
Станут менее душны, чем наши

легкие,
Когда плоские граниты памятников
станут менее жесткими, чем
наша любовь,
и вы востоскуете и спросите
— где?
Если пыльный город восхочет
отрады дождя
и камни вопиют надтреснутыми
голосами,
то в ответ услышат шепот
и стон «Осеннего Сна»
«...*И нежданное и нетерпеливо-ясное
было небо между четких вечерних
стволов*...» («Шарманка» Е. Гуро)
Нетерпеливо-ясна Елена Гуро...

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

В. Бурлюк. Портрет Б. Лившица (1911 г.)

Пьянители рая

Пьянитель рая, к легким светам
Я восхожу на мягкий луг
Уже тоскующим поэтом
Последней из моих подруг.

И, дольней песнею томимы,
Облокотясь на облака,
Фарфоровые херувимы
Во сне качаются слегка, —

И, в сновиденьях замирая,
Вдыхают заозерный мед
И голубые розы рая,
И голубь розовых высот.

А я пою и кровь, и кремни,
И вечно-женственный гашиш,

О. Мандельштам, К. Чуковский, Б. Лившиц, Ю. Анненков (фото 1914 г.)

Пока не вступит мой преемник,
Раздвинув золотой камыш.

1911

Люди в пейзаже

Александре Экстер

I

Долгие о грусти ступаем стрелой. Желудеют по канаусовым яблоням, в пепел оливковых запятых, узкие совы. Черным об опочивших поцелуях медом пуст осьмигранник и коричневыми газетные астры. Но тихие. Ах, милый поэт, здесь любятся не безвременьем, а к развеянным облакам! Это правда: я уже сказал. И еще более долгие, опепленные былым, гиацинтофоры декабря.

II

Уже изогнувшись, павлиньими по-елочному звездами, теряясь хрустящие в ширь. По-иному бледные, залегшие спины —

в ряды! в ряды! в ряды! — ощериваясь умерщвленным виноградом. Поэтам и не провинциальным голубое. Все плечо в мелу и двух пуговиц. Лайковым щитом — и о тонких и легких пальцах на веки, на клавиши. Ну, смотри: голубые о холоде стога и — спинами! спинами! спинами! — лунной плевой оголубевшие тополя. Я не знал: тяжело голубое на клавишах век!

III

Глазами, заплеванными верблюжьим морем собственных хижин — правоверное о цвете и даже известковых лебедях единодушие моря, стен и глаз! Слишком быстро зимующий рыбак Белерофонтом. И не надо. И овальными — о гимназический орнамент! — веерами по мутно-серебряному ветлы, и вдоль нас короткий усердный уродец, пиками вникающий по льду, и другой, удлиняющий нос в бесплодную прорубь. Полутораглазый по реке, будем сегодня шептунами гилейских камышей!

Целитель

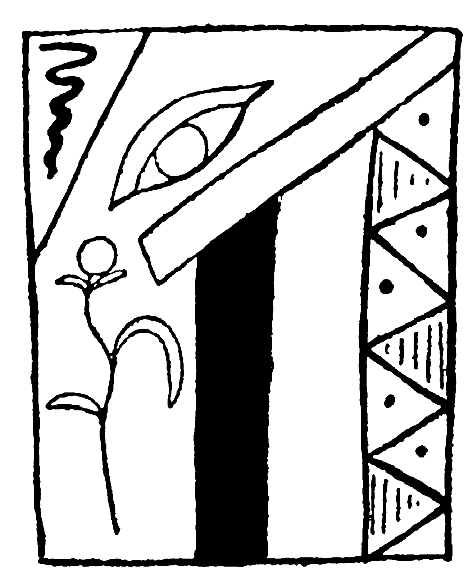
Белый лекарь, недозрелый трупик
Большеглазого Пьеро,
Вырастивший вымышленный тропик
В мартовское серебро!

Нет, не пыль дождливого клавира,
Ты стесняешь белизной
Все широкие слова на эро,
Все слова в целебный зной.

Колыхаясь белым балахоном
Туфле в такт и сердцу в такт,
Праведник, в раю благоуханном
Вот нисходишь на смарагд.

Ночной вокзал

Мечом снопа опять разбуженный паук
Закапал по стеклу корявыми ногами.



В. Бурлюк. Восходящее око
(1914 г.)

Мизерикордией! — не надо лишних мук.
Но ты в дверях жуешь лениво сапогами,
Глядишь на лысину, плывущую из роз,
Солдатских черных роз молочного прилавка,
И в животе твоем под ветерком стрекоз
Легко колышется подстриженная травка.
Чугунной молнией — извив овечьих бронь!
Я шею вытянул вослед бегущим овцам.
И снова спит паук, и снова тишь и сонь
Над мертвым — на скамье — в хвостах — виноторговцем.

Гибрида

Вере Вертер

Не собран полнолунный мед
И ждут серебряные клады

А. Экстер. Афиша спектакля «Фамира Кифаред»
по пьесе И. Анненского (1916 г.)

Хрустальных пчел, и водомет
Венчальным веером цветет,
И светлым ветром реют хлады,
А ты в иные серебра
Скользишь селеньями Селены,
Забыв у томного шатра
Протянутый в твое вчера
Мой гиацинт, мой цвет нетленный.
И вновь из дальнего ручья,
Рожденная в напрасном слове,
Приподымаешься — ничья! —
Возлить трилистник лезвия,
Луннеющего наготове.

Исполнение

Прозрачны знои, сухи туки
И овен явленный прият:
Сквозь облак яблоневый руки
Твои белеют и томят.
Кипящий меч из синей пыли
Погас у врат — и день прошел:
Ладони книзу, склоном лилий
Ты, словно в сердце, сходишь в дол.

Эгофутуризм

АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ

(Вселенский футуризм)

19 Ego 12

Предтечи: К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая.

СКРИЖАЛИ:

I. Восславление Эгоизма:
   1. Единица — Эгоизм.
   2. Божество — Единица.
   3. Человек — дробь Бога.
   4. Рождение — отдробление от Вечности.
   5. Жизнь — дробь Вне Вечности.
   6. Смерть — воздробление.
   7. Человек — Эгоист.

II. Интуиция. Теософия.

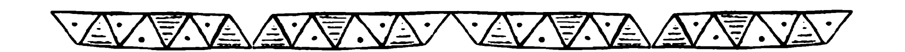
III. Мысль до безумия: Безумие индивидуально.

IV. Призма стиля — реставрация спектра мысли.

V. Душа — Истина.

РЕКТОРИАТ:

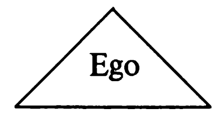
Игорь Северянин
Константин Олимпов (К. К. Фофанов)
Георгий Иванов
Грааль-Арельский



ИНТУИТИВНАЯ ШКОЛА «ВСЕЛЕНСКИЙ ЭГОФУТУРИЗМ»

(Грядущее осознание жизни и искусства)

Основана Игорем-Северяниным в ноябре 1911 г.
изданием его пролога «Эгофутуризм».



Доктрины:

Признание Эгобога (Объединение двух контрастов).

Обрет вселенской души (Всеоправдание).

Восстановление Эгоизма как своей индивидуальной сущности.

Беспредельность искусствовых и духовных изысканий.

Каждый искусствовик или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эгофутурист.

Эгофутуризм не имеет ничего общего с футуризмом Итало-французским: 1) Иностранные футуристы осмертили местоимение «я», 2) Они не знают всеоправдания.

Игорь-Северянин
<сент. 1912 г.>

ГРАМАТА
Интуитивной Ассоциации Эгофутуризм

I. Эгофутуризм — непрестанное устремление каждого Эгоиста к достижению возможностей Будущего в Настоящем.

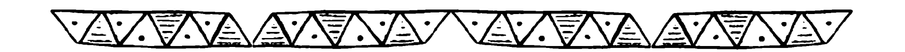
II. Эгоизм — индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».

III. Человек — сущность.
Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной.
Бог — Природа.
Природа — Гипноз.
Эгоист — Интуит.
Интуит — Медиум.

IV. Созидание Ритма и Слова.

Ареопаг:
Иван Игнатьев
Павел Широков
Василиск Гнедов
Дмитрий Крючков

Официоз Эгофутуризма — «Петербургский глашатай».
Планета Земля.
Россия. Russie
Санкт-Петербург. St. Petersbourg.
27, 6-я Рождественская
1913. 1.9.(22)



ЭГОПОЭЗИЯ В ПОЭЗИИ

Из первородной туманности родилась жизнь. Загорелись в опрокинутой вселенской чаще яркие звезды. Темные планеты стали замыкать незримые орбиты. Родилось движение, родилось время, родился человек. Природа отразилась в его представлении ярко и образно, непонятно и божественно. Страх перед смертью, так неожиданно обрывающей нить жизни, желание чем-нибудь продлить свое кратковременное существование, заставил человека создать религию и искусство. Смерть создала поэзию. Долгое время поэзия и религия были связаны неразрывно, до тех именно пор, пока наконец небо не перешло на землю. Но с самого раннего периода жизни человека, у последнего возникает мысль всеобщего синтеза. Он стремится найти ту незримую нить, которая могла бы связать credo всех людей. Перед нами проходит целый ряд философских учений Египта, Греции, Рима, еще безмолвного, спящего в голубых снегах Севера, и ярко красочного и экстазно-порывного Востока. Египет признает свое бессилие. Пустыни наполняются пирамидами. Все тлен. Все проходит, и все повторяется вновь. Восток создает — Нирванну, Греция — Красоту. Три полюса. Они не могут соединиться и объединить. И вот в тенистых садах Галилеи, где голубые озера и тихая светлая радость, — родится Христос. Он говорит, что любовь это та самая нить, которую так тщетно все искали.

Проходят века, по-прежнему, — смыкаются орбиты, по-прежнему вопрос остается неразрешенным. На сцену выступает наука. Она собрала факты и на них начинает строить храм Разума. Здание растет. Бережно и поспешно кладутся кирпичи. Абсолютная реальность. Cogito ergo sum. Но опять проходят века. Наука условна, как все. Нет у ней того, что проходило бы через

все века не изменяясь. Разум только фотографическая камера. Мы можем познать только тот мир, который создается в нашем представлении, воспринимаемый пятью органами чувств. Мир, царящий в нашем разуме, не реальный, — воображаемый.

Если разбирать все искания человека, можно заметить следующее: Человек стремится перенести свои идеалы к «нездешнему», к вселенской тайне. Думая, что для того, чтобы познать «нездешнее», необходимо убийство природы, он стремится побороть вложенные в него природой качества эгоиста. Он стремится привить себе чуждый ему альтруизм. Это называется Культурой. Перед нами вся история. Природа создала нас. В своих действиях и поступках мы должны руководиться только Ею. Она вложила в нас эгоизм, мы должны развивать его. Эгоизм объединяет всех, потому что все эгоисты. Разница только в биологической лестнице. Один требует счастья для себя, другой для окружающей его группы лиц, третий для всего человечества. Сущность остается всегда одна. Мы не можем чувствовать себя счастливыми, если вокруг нас — страдание, а потому лично для своего счастья мы требуем счастья другим. Во вселенной нет нравственного или безнравственного, есть Красота — мировая гармония и противоположная ей сила диссонанс. Поэзия в своих исканиях должна руководиться только этими двумя силами. Цель Эгопоэзии, — восславление эгоизма как единственной правдивой и жизненной интуиции.

Бог — вечность. Человек, рождаясь, отдробляется от нее. Но в нем остаются те же законы, которые ведут мировую жизнь к совершенной Красоте. Душа — жизнь. Отбрасывая в сторону разум, надо стремиться слиться с природой, растворяясь в ней светло и беспредельно. Чувство светлого просвещения и познания вне Разума, мировой гармонии, — интуиция. Все дороги ведут к истинному счастью, — к слиянию с вечностью. Каждый рождающийся день говорит людям о этом счастье и зовет их светлой дорогой к Солнцу.

Г.—А. (Грааль-Арельский)

ЭГОФУТУРИСТ О ФУТУРИСТАХ

Можно доходить в искании новых путей до пределов возможного и невозможного, но при одном, главнейшем условии — последовательности и непротиворечия самому себе.

Московские кубофутуристы грешат по этой части с самого явления своего на свет.

Когда появился первый периодический официоз русского (эго)футуризма («Петербургский Глашатай» — февраль 1912 г.) *, московская группа тепленьких модернистов, группировавшихся около умиравшего содружества «Гилея», выкинула флаг со словами «футуризм»! (На созданном уже фундаменте легче возводить успех.)

И, может быть, выбрасывая этот флаг, «гилейцы» комкали и рушили свои намерения и планы, — «жертва» была не из тяжелых, судя по последним выступлениям московской группы **.

К ранее высказанным тезисам москвичи прибавили «новые» «параграфы» «устава» (Кубо)футуризма.

— Уничтожить ритм, ибо он напоминает собой бесконечное капанье холодной воды на голову.

— Уничтожить (т. е. совершенно игнорировать) слово «Красота».

— Посвятить свое творчество всецело Современности.

— Создать новый язык взамен того, которым изъясняются торговки и дворники...

---

* Впервые слово эгофутуризм упомянуто в 1911 г. Игорем Северянином. См. «Засахаре Кры».

** Впрочем, и сейчас некоторых москвичей трудно отличить от первых декадентов и импрессионистов: те же «лиловые арабы» и пр. сопровождают их «футуристичность».

— Созидать заумный и вселенский (из одних гласных букв) языки, т. к. «наши переживания не успевают укладываться в слова (застывшие понятия)» и т. д.* («Декларация слова» от 19 апреля 1913 г.).

Кроме заумного, предумного и просто неумного языков «поэт современности» должен «мгновенно овладевать» всеми наречиями земного шара.

Увы, иллюстрации москвичей к этим тезисам не выдерживают ни малейшей критики:

Японские (?) и арабские (?) стихи их представляют собой лишь далекую схожесть произношением звуков, а единственное слово, написанное еврейским начертанием, если вглядеться внимательно, читается одинаково (слева направо и справа налево) — «шиш» (!).

Думаем, что комментарии не требуются!

«Новые» рифмы и «отрицание ритма» московские футуристы подтверждают такими «стихами»:

...Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
Решеткой
Четкой,
Железной мысли проводов
Перина...

Но честь первенства в таком «рифмоновшестве» принадлежит В. К. Тредьяковскому, Эдгару По («Eldorado»), Вяч. Иванову, а в вольностях с ритмами Андрею Белому. Хотя бы его:

...Зовет за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..

(«Золотое Руно». — Золото в лазури.
М., «Скорпион», 1904).

---

* По странной случайности, те же самые слова находим в кн. Н. Вавулина «Безумие, его смысл и ценность», вышедшей осенью 1912 г.

Или, позже, г. П. Потемкин не писал разве (даже на страницах доступного толпе «Сатирикона»):

...В «Кафе де-Пари»
Сидели три
Дамы
Из «Ямы»
На одной была
Шляпа с кроликом,
На другой — боа роликом,
А третья была
Алкоголиком...

Стихи г. П. Потемкина печатались года три тому назад, а гг. москвичи хотят удивить мир своим «новым» рифмо- и ритмотворчеством именно теперь только.

Но не подобна ли вообще работа в этой области простой фальсификации? Ибо можно выкидывать какие угодно «антраша» с рифмой *, но ритм ритмом всегда и останется, в каком порядке и дроблении слова ни пишите. Каждое слово есть само по себе частичная или целая стопа. Например, «рука» — разве это не ямб (◡ —), или «книга» — разве это не хорей (— ◡)?

Как ни разбивайте стихи — ритм в них всегда останется, ибо каждое слово (или сочетание звуков) плоть от плоти и кость от кости ритма...

«Уничтожив» ритм, московские кубофутуристы «кончают» столь же храбро и со словом Красота, т. е. со всем Прекрасным... Но почему-то в их изданиях мы видим:

...Если хочешь быть несчастным
Ты смотри во след п р е к р а с н ы м
И фигуры замечай!

...За глаза к р а с о т к и девы
Жизнью жертвуют всяк смело
Как за рай...

...И Ее тогда, несчастный,
Ты не смей уж звать п р е к р а с н о й
Не терзай!..

* Я не имею здесь в виду ассо- и диссонансы.

Это из одной лишь брошюры, а если взять все?!. Творчеству московской братии, с ее громких слов, нужна только Современность. — «Пусть Пушкин пел природу, канавки русской деревни 20 годов, — мы живем сегодня и наше творчество должно петь сегодняшний день, его властителя — Город, но не так, как делали это Брюсов или Блок, повторявшие Пушкина, а сквозь призму собственного восприятия»!..

> Поют:
> Девий бог.
> Дочь кн. Солнце. Мамонько! Уж коровушки ревьмя ревут, водиченьки просят сердечные.
> Уж ты дозволь мне, родная, уж ты позволь, родимая сбегаю я за водицей к колодцу, напиться им принесу, сердечушкам-голубушкам моим...

«Созидание» «нового языка» — вещь «страшная» лишь на первый взгляд. Говор меняется с течением времени, пополняясь попутно новыми терминами, — против этого не возразит никто. Не найдутся и возражения против того, что поэты (как и художники слова вообще) неослабеваемо вводят в обиход целые фразы, слова, образы (Грибоедов, Толстой, например). Конечно, каждый также поймет, что Кантемир, восстав из гроба, нашел бы в нашем языке весьма малое сходство с современным ему наречием.

Ударясь в словотворчество, москвичи ударились и в две чрезмерные крайности.

Сейчас они печатают: «...Звонкая песнь звончатой свирели...

...В мыслеземных воздушных телах сущих возникали каменные взоры и взгляды, а высеченные из некоего изначального мирня мировые тела трубящих мирязей свивались в двувзглядный взор и медленно опускались на дно морское...»

А через день с трибуны нам преподносится:

— Мы боремся с басурманскими языками!

Ведь если некогда делались попытки «обрусения» русского языка, т. е. замена «глаз» — «гляделками», «носового платка» — «носоутиралищем» и пр. и пр., — то разве «учимец петроградского всеучьбища» (вместо «студент С.-Петербургского университета») и пр. не делают московскую «фракцию» Будущего — «фракцией» Давнопрошедшего? И не потому лишь, что «дерзанья» их

имеют привкус русского и итальянского патриотизма, ретроградна борьба их с «басурманом», нет, — но потому, что часто в русском языке отсутствуют слова, которые в своей единственности могли бы заменить собою целую неуклюжую фразу по-русски, — чего москвичи не желают признать.

Новаторы Москвы «ошибаются» положительно во всем, даже в том, что «Лермонтова и Пушкина можно петь под шарманку, а их, "замоскворецких Маринетти", нельзя».

Правда, поют и о «Дарьяле» и «Выхожу один я на дорогу». Не беда, если народ творит из стихотворения любимого поэта песню (хотя бы и для шарманки). Но вот если поэт из затасканной песни выкраивает футуристские opus'ы — дело неважное.

...Ты вся мила, ты мне близка
И вот — дала кольцо...

Это уж, простите, просто:

— Дарила-говорила:
«Носи и не теряй!..»

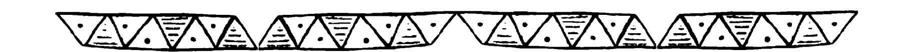
Пусть москвичи, националя, пересыпают фразы не «басурманскими» словами («газ», «букет бульварных проституток», «камин», «пальто», «музыка», «портрет», «генерал», «драма», «поэт»), — пуская заимствуют у «стариков» и эгофутуристов их слова («пята», «двувзглядный» etc.), — лишь бы opus'ы их соответствовали их теориям.

Мало понапачкать литографским способом полдюжины брошюрок, мало сбрасывать с пьедестала прежних кумиров, — нужно создавать и давать свое, собственное.

Но футуристы Москвы своего не д а ю т, — они в ы д а ю т за свое — чужое.

А это уж нисколько не «веще».

Ивей



ЭГОФУТУРИЗМ

(отрывок)

Шествуя по лестнице Культуры, человек старался вытравить в себе все ему присущее, П р и р о д н о е.

Взамен того, чтобы идти навстречу Богу, он шел от Него в противоположную сторону.

Он не развивал своего «Я», своего Лица, своего Индивидуала, он стремился старательно «подчищать» эластичною резиночкой все признаки малейшего «Ego, Эгоизма». И этому не виделось помехи и этому помехой не считалось то, что результат подчисток был всегда один — дыра.

Человек, проповедуя альтруизм, не видел, не желал видеть, что корни альтруизма растут из эгоизма.

«Сознательный эгоизм почти равен альтруизму: он не ищет борьбы: инстинктивный эгоизм вызывает и ведет борьбу, и только благодаря эгоизму других может быть ограничен в своих желаниях.

Все эгоистичны, но не все одинаково понимают это, и в большинстве случаев эгоизм разыгрывается на началах как бы альтруистических за общие желания и интересы, но это только кажется, сущность же борьбы в эгоизме личностей, а все идеи, сопутствующие ей, служат ее подспорьем и поддержкой личного эгоизма человека.

Принимая в расчет и уважая чуждые нам эгоизмы, мы более служим альтруистическим идеям, чем эгоистично проповедуя альтруизм, которого в действительности нет.

Только, так сказать, от трения эгоизмов друг об друга создается нечто похожее на альтруизм» *.

Закон Природы сам по себе таков, что «Я» не может быть эгоистично в отношении к самому себе, и как бы альтруистичен ни был данный индивид, — его конечный альтруизм покоится на эгоизме...

Чем дальше глубь веков, тем сильнее и прочнее вытравление личности, Природы.

Ее исконный враг — Культура. Это смертоносный яд для «Я».

Противоядие яду, сражающему Нетленное, осознано давно и разносторонне.

Мы знаем Будду Гаутама, Жан Жака Руссо, Фридриха Ницше, Александра Ивановича Герцена, Максима Горького, Генрика Ибсена, Евгения Соловьева (Андреевича), Иоганна Готлиба Фихте...

Возможность достижения человеком божественности.

Сверхчеловек.

«Я» и «не-я».

Самостоятельность Личности.

Презрение условностями и освобождение от цепей общественности.

Герцен «боялся всякого подчинения», возводя на пьедестал анархию, в смысле признания высшей, верховной санкции за самим человеком, за его «Я».

Он требовал «отделения человека от официальной жизни своего народа, признания за личностью ее религиозной, нравственной и даже политической “автономии”».

На то, что «идея освобождения личности дошла до анархии и атеизма», указывает еще Евгений Соловьев.

Тот же Евгений Соловьев приходит к идеологии силы, делая, в виде компенсации, оговорку: «...силы, п о д д е р ж а н н о й и о с н о в а н н о й н е п р е м е н н о т р у д о м».

Идеология силы переходит в формулу: «Только сила кристаллизуется в право, а не бессилие». «Каждое право должно быть заработано: не заработанное право миф, мечта, прекраснодушие».

---

* П. М. Фофанов. Оранжевая Урна. Изд-во: Петербургский Глашатай, 1912, с. 4.

Соловьевский индивидуализм почерпнут из чаши Горького.

Этот индивидуализм ширился, сближаясь с общественной идеологией, пришедшей от эгового индивидуализма к индивидуализму коллектива, индивидуализму классовому, — индивидуальному самосознанию Пролетариата.

С точки зрения борьбы интересов развития Личности исходят отношения Евгения Соловьева к Ж. Ж. Руссо и Толстому.

Борьба за свободу и самостоятельность своего «Ego» у Руссо и у Толстого неразрывна от борьбы против разврата Культуры, Культуры вообще.

«Разврат это ложь. Развратно все, что лживо, все, что не отвечает истинным потребностям и влечениям человека, все, что ведет его совесть к компромиссу, все, что позволяет ему жить чужим трудом и носить чужое лицо» *.

Следственно, первое условие индивидуализма Толстого: «Жить своим трудом, за свой счет и страх, чтобы сохранить святыню своей личности».

Основанием его общественной личности будет «воздать труду должное, т. е. уничтожить эксплуатацию масс, все равно под каким бы знаменем — государственности или капитализма — ни происходила эта эксплуатация».

Ж. Ж. Руссо — «великий плебей и великий пролетарий, попавший в общество герцогов и принцев крови, которые смотрели на него как на редкого зверя. Его всячески соблазняли, чтобы он перешел на сторону праздных и сильных. Но Руссо остался верен себе. Несмотря на все соблазны, он ни на минуту не прекращал войны с "частными людьми хорошего тона", с приличным обществом. И тут он беспощаден. Его красноречие стихийно. Здесь ненависть веков и поколений, здесь злоба и негодование всех трудящихся и обремененных, з д е с ь г о р д о е и м о г у ч е е "Я", в ы с т у п и в ш е е н а з а щ и т у с в о е г о п о п и р а е м о г о д о с т о и н с т в а, р е в н и в о о б е р е г а в ш е е с в о е о д и н о ч е с т в о и н е з а в и с и м о с т ь п р о т и в с о б л а з н о в л е с т и, б о г а т с т в а, с л а в ы...»

* «Л. Н. Толстой» — монография Андреевича.

Христианство — религия рабов, протест против римской цивилизации.

Идеи Пролетариата — религия Труда и Капитала.

Эгоизм же — религия рабов духовного крепостничества, Культуры, Города (т. е. общежития)...

Такого рода броскости от Теософии к Социализму, от Биологии к Философии, от Мистического Анархизма к Эгоцентризму и обратно и, наконец, к Эгофутуризму, интуитивному осознанию, интуитивному озарению, все это претерпевало такое ничтожное в своем величии и великое в своей ничтожности — человеческое «Я».

* * *

В ощущении неопровергнутого предела таится трагизм асимметричности Потребности и Возможности, Влечения и Средств к Достижению.

Фундамент трагизма — сила.

Сущность трагедии — непрестанное недовольство духа.

Смысл ее — муки и ошибки, боль и радость Искания.

Отсюда — Трагическая Красота, отсюда прогрессивность пути ее.

«Из семян, посеянных трагическим искусством, — говорит Петр Пильский, — вырастет то отдаленное, что будет называться возвышенной и прекрасной человеческой индивидуальностью».

По Максиму Горькому, «в карете Прошлого далеко не уедешь», вот почему «мы и должны жить для человека Будущего».

Горький, правый совершенно в первом, не прав во втором.

Мало того, что мы — люди Настоящего, — мы сами, а не кто Иной, Последующий, — люди Будущего. Ибо наше Бытие — непрерывный ряд мгновений: мгновенья Настоящего, мгновенья Будущего.

Цель современья в выявлении индивидуальности и отделении ее от коллектива, в непрестанном трагичном прогрессе, в непрестанном устремлении к достижению возможностей Будущего в Настоящем.

Иван Игнатьев

О НОВОЙ РИФМЕ

До сих пор были в обращении следующие созвучия стихов:

1. Мужские (ямбические) — ударение на последнем слоге (Доска — тоска).
2. Женские (хореические) — ударение на предпоследнем слоге (Индеец — гвардеец).
3. Дактилические — ударение на предпоследнем, третьем от конца, слоге (Холодная — природная).
4. Гипердактилические — ударение на четвертом слоге от конца (томительного — упоительного).
5. Белые (или чужие).
6. Дактило-хореические (Ария — тротуаре).
7. Внутренние (З. Гиппиус «Неуместные рифмы»).
8. Передние. Как контраст тривиальным задним рифмам (Ibid.).
9. Тавтологические (Улыбаюсь — стен — улыбаюсь — измен).
10. Полурифмы (Полубелые рифмы). a—b—c—b; a—b—a—c.
11. Ассонансы (Надсон — признаться).
12. Диссонансы (Театр — перламутр — пюпитр — смотр — люстр).

По подразделениям: a. Синонимы. b. Однокоренные рифмы. c. Глагольные. d. Существительные. e. Прилагательные. g. Составные («спайные»). h. Монотонные (Одну — сну — волну etc.).

В отпечатанной на днях эгофутуристической эдиции мы находим новое в области рифмы.

Автор книги придерживается, очевидно, следующей системы.

Гласные рифмы: глаза — ее — огни — Mimi — добро — какаду — мы — они — мэмэ — юлю — дитя.

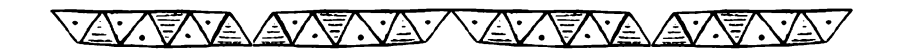
Согласные рифмы: рак — брег — их; лап — хлеб — сив — иф; бежать — сыроед; дурач, мураш, пращ — еж; час, плац — желез. (Гортанные, губные, зубные.)

Любое из этих слов может рифмоваться с любым своим соседом.

Кроме сего рифмуются: между собою «плавные» буквы —
м-н-л-р: нам — озон
ель — дар.
А также «твердо-мягкие» гласные:
глаза — дитя
добро — ее
какаду — юлю
мы — огни (Mimi).

Богатый материал для перетасовки дают «дифтонги» (независимо от метра стиха): рай — дорогой — струй — дальний — эй — лентяй — горюй. (При условном же метре «дифтонги» диссонансят.)

Иван Игнатьев

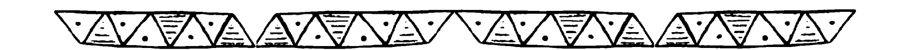


ГЛАС О СОГЛАСЕ И ЗЛОГЛАСЕ

До сих пор плыли на звуках. Стихи и рифмы были звуках колышащимися (музыкальны).

Тысячелетия накренились. Стихи уже изменены, но главным приемом для достижения гармонии остается (музыкальная) рифма. Настоящее заявление заполняет этот пробел и дает новую дорогу в поэзии на тысячи лет. Рифма — звуковой консонанс, кроме нее возможен предлагаемый мною консонанс понятий — рифма понятий. Так же возможны и крайне необходимы диссонансы понятий, которые впоследствии станут главным строительным материалом. Пример: 1) Арабское коромысло над озером дугой... (В. Гнедов). Коромысло — дуга: рифма понятий (кривизна); сюда же — небо, радуга и т. д. 2) Вкусовые рифмы: хрен, горчица, молочай, то же — рифмы горькие. 3) Обонятельные: мышьяк — чеснок, шафран — йодоформ. 4) Осязательные — сталь, стекло и т. д. рифмы шероховатости, гладкости и т. д. 5) Зрительные — как по характеру написания (начертания), так и по понятию: вода — зеркало — перламутр и проч. 6) Цветные рифмы — наиболее наглядные и тонко переплетаемые: с и з цветн<ые> рифмы (свистящие), имеющие одинаковую основную окраску (желт<ый> цвет), к и г (гортанные), ш и щ (шипящие) и т. д., и т. д. Диссонансы: коромысла — смысла, предм<ет> веществ<енный> и невеществ<енный>, рог и лог есть совпадение звуковой рифмы и понятий и т. д.

Василиск Гнедов



ВЕТРОГОНЫ, СУМАСБРОДЫ, ЛЕТАТЕЛИ! *

Ветрогон, сумасброд, летатель,
создаватель весенних бурь,
мыслей взбудораженных ваятель,
гонящий лазурь.
Слушай ты, безумный искатель,
мчись, несись,
проносись, нескованный
опьянитель бурь.

Елена Гуро

<…> Поэзия, рожденная неожиданной стихией бессознательного, последняя душевная вскрытость, глубинные слова, бросаемые откуда-то изнутри, — вот устремление новой поэзии...

Устремление это только отчасти характеризует футуризм, но оно захватило значительно большее число поэтов, пути которых идет мимо боевой и разрушительной деятельности футуристов, и устремление это неразрывно связано с именем футуристки Елены Гуро.

Я когда-то писал об Елене Гуро, что поэзия ее — поэзия материнства. И потому-то, быть может, целое поколение молодых поэтов питает к ней сыновью, поистине сыновью любовь.

И нельзя говорить о влиянии ее на современную поэзию, о подражании ей молодых поэтов, ибо все это гораздо больше влияния и значительнее подражаний.

Елена Гуро действительно сумела взглянуть миру в глаза и действительно почувствовала душу его.

---

* Извлечения из страниц, прочитанных на публичном выступлении «Очарованного странника» 11-го декабря в Петрограде, и дополнения к ним.

Из-во эго-футуристовъ

„Очарованный Странникъ"

АЛЬМАНАХЪ ЗИМНIЙ

1915 г.

Марка издательства «Очарованный странник»

И случилось чудо постижения, чудо интуиции и «душа вышла из границ» навстречу миру и услышала она «миги живыми и душу их соединений».

В творчестве ее нет посяганий на то, чтобы быть чем-то большим, чем поэт, — претензий на жречество, нет уверений, именно уверений, в молитвенных созерцаниях, нет Тайн с больших букв, а есть только большие, большие лучистые глаза и большая, большая душа, упоенная белым экстазом...

Радостная в ясновидениях своих, она всегда бежит от отвлеченных и общих понятий, обезличивающих мир и вещи, и всегда стремится к конкретному, к проникновению внутрь предмета, к слиянию с его индивидуальной природой, к слиянию с постоянной, непрерывной творческой изменчивостью, текучестью жизни.

Это не реализм с его докучным описательством застылого мира внешних фактов и обстоятельств, не реализм с его поджавшим хвост рассудком, уверенным, что непознаваемое нельзя познать.

И это не символизм, распростертый перед лишенной плоти Психеей, не символизм с его отвлеченной психологичностью, с его обглоданным миром схем, с его «Нектами в сером», стоящими во всех углах для надоедливого напоминания о глубокомыслии сущего.

И какое, господа, великолепное и радостное совпадение, но так и должно было случиться, что в мире, постигнутом интуицией, как стихийный поток бесконечных жизней, — в мире, где все

индивидуально, все само по себе, все гордое «не тронь меня», что именно в этом мире родились глубинные слова, родилась душевная вскрытость, характеризующая устремления современного творчества.

— «Как найти мне, — писала Елена Гуро, — настоящие дорогие мысли? чтобы не сочинять мне чужого и случайного. Ведь доходит же до меня весеннее».

Видеть мир просветленным, почувствовать живую душу пылинки живого и не иметь своего, *своего собственного голоса*, своих, непременно своих слов, о, конечно же, этого не может быть, этого *не должно* быть! Ведь дошли же до нее небо и свет зелени, ведь она же «прямая и горячая?..»

И в порывной детскости своей она снова и снова клянется: «надо быть искренним и не бояться, что стыдно... здесь я даю обет: никогда не стыдить настоящей самой себя». <...>

Виктор Ховин

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

И. Северянин (фото)

Пролог. Эгофутуризм
(отрывки)

Вы идете обычной тропой, —
Он — к снегам недоступных вершин.

Мирра Лохвицкая

I

Прах Мирры Лохвицкой осклепен,
Крест изменен на мавзолей, —
Но до сих пор великолепен
Ее экстазный станс аллей.

Весной, когда, себя ломая,
Пел хрипло Фофанов больной,
К нему пришла принцесса Мая,
Его окутав пеленой...

Увы! — пустынно на опушке
Олимпа грозовых лесов...
Для нас Державиным стал Пушкин, —
Нам надо новых голосов.

Теперь повсюду дирижабли
Летят, пропеллером ворча,
И ассонансы, точно сабли,
Рубнули рифму сгоряча!

Мы живы острым и мгновенным, —
Наш избалованный каприз:
Быть ледяным, но вдохновенным,
И что ни слово, — то сюрприз.

Не терпим мы дешевых копий,
Их примелькавшихся тонов,
И потрясающих утопий
Мы ждем, как розовых слонов...

Душа утонченно черствеет,
Гнила культура, как рокфор...
Но верю я: завеет веер!
Как струны, брызнет сок амфор!

Придет Поэт — он близок! близок! —
Он запоет, он воспарит!
Всех муз былого в одалисок,
В своих любовниц превратит.

И, опьянен своим гаремом,
Сойдет с бездушного ума...
И люди бросятся к триремам,
Русалки бросятся в дома!

О, век Безразумной Услады,
Безлистно-трепетной весны,
Модернизованной Эллады
И обветшалой новизны!..

III

Не мне в бездушных книгах черпать
Для вдохновения ключи, —
Я не желаю исковеркать
Души свободные лучи!

Я непосредственно сумею
Познать неясное земле...
Я в небесах надменно рею
На самодельном корабле!

Влекусь рекой, цвету сиренью,
Пылаю солнцем, льюсь луной,
Мечусь костром, беззвучу тенью
И вею бабочкой цветной.

Я стыну льдом, волную сфинксом,
Порхаю снегом, сплю скалой,
Бегу оленем к дебрям финским,
Свищу безудержной стрелой.

Я с первобытным неразлучен,
Будь это жизнь ли, смерть ли будь.
Мне лед рассудочный докучен, —
Я солнце, солнце спрятал в грудь!

В моей душе такая россыпь
Сиянья, жизни и тепла,
Что для меня несносна поступь
Бездушных мыслей, как зола.

Не мне расчет лабораторий!
Нет для меня учителей!
Парю в лазоревом просторе
Со свитой солнечных лучей!

Какие шири! дали, виды!
Какая радость! воздух! свет!
И нет дикарству панихиды,
Но и культуре гимна нет!

Это было у моря

Поэма-миньонет

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла — в башне замка — Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.

Было все очень просто, было все очень мило:
Королева просила перерезать гранат;
И дала половину, и пажа истомила,
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат.
А потом отдавалась, отдавалась грозово,
До восхода рабыней проспала госпожа...
Это было у моря, где волна бирюзова,
Где ажурная пена и соната пажа.

Весенний день

Дорогому К. М. Фофанову

Весенний день горяч и золот, —
Весь город солнцем ослеплен!
Я снова — я: я снова молод!
Я снова весел и влюблен!

Душа поет и рвется в поле,
Я всех чужих зову на «ты»...
Какой простор! какая воля!
Какие песни и цветы!

Скорей бы — в бричке по ухабам!
Скорей бы — в юные луга!
Смотреть в лицо румяным бабам,
Как друга, целовать врага!

Шумите, вешние дубравы!
Расти, трава! цвети, сирень!
Виновных нет: все люди правы
В такой благословенный день.

Кензели

В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом
По аллее олуненной Вы проходите морево...
Ваше платье изысканно, Ваша тальма лазорева,
А дорожка песочная от листвы разузорена —
Точно лапы паучные, точно мех ягуаровый.

Для утонченной женщины ночь всегда новобрачная...
Упоенье любовное Вам судьбой предназначено...
В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом —
Вы такая эстетная. Вы такая изящная...
Но кого же в любовники? и найдется ли пара Вам?

Ножки плэдом закутайте дорогим, ягуаровым,
И, садясь комфортабельно в ландолете бензиновом,
Жизнь доверьте Вы мальчику, в макинтоше резиновом,
И закройте глаза ему Вашим платьем жасминовым —
Шумным платьем муаровым, шумным платьем муаровым!..

Карета куртизанки

Карета куртизанки, в коричневую лошадь,
По хвойному откосу спускается на пляж.
Чтоб ножки не промокли, их надо окалошить, —
Блюстителем здоровья назначен юный паж.

Кудрявым музыкантам предложено исполнить
Бравадную мазурку. Маэстро, за пюпитр!
Удастся ль душу дамы восторженно омолнить
Курортному оркестру из мелодичных цитр?

Цилиндры солнцевеют, причесанные лоско,
И дамьи туалеты пригодны для витрин.
Смеется куртизанка. Ей вторит солнце броско.
Как хорошо в буфете пить крем-де-мандарин!

За чем же дело стало? — к буфету, черный кучер!
Гарсон, сымпровизируй блестящий файв-о-клок...
Карета куртизанки опять все круче, круче,
И паж к ботинкам дамы, как фокстерьер, прилег...

Эгополонез

Живи, Живое! Под солнца бубны
Смелее, люди, в свой полонез!

Как плодоносны, как златотрубны
Снопы ржаные моих поэз!

В них водопадит Любовь и Нега,
И Наслажденье, и Красота!
Все жертвы мира во имя Эго!
Живи, Живое! — поют уста.

Во всей вселенной нас только двое,
И эти двое — всегда одно:
Я и Желанье! Живи, Живое! —
Тебе бессмертье предрешено!

Тиана

Тиана, как странно! как странно, Тиана!
Былое уплыло, былое ушло...
Я плавал морями, садился в седло,
Бродил пилигримом в опалах тумана...

Тиана, как скучно! как скучно, Тиана!
Мадлэна — как эхо... Мадлэна — как сон...
Я больше уже ни в кого не влюблен:
Влюбляются сердцем, но — как, если — рана?..

Тиана, как жутко! как жутко, Тиана!
Я пил и выплескивал тысячи душ
И девьих, и женских, — все то же; к тому ж
Кудесней всех женщин — ликер из банана!..

Тиана, как дико! мне дико, Тиана,
Вложить вам билеты в лиловый конверт
И ждать на помпезный поэзоконцерт:
Ведь прежде так просто — луна и поляна.

И вдруг — вы, снегурка, нимфея, лиана,
Вернули мне снова все миги тех лет,
Когда я был робкий, безвестный поэт,
О славе мечтавший, — без славы дурмана...
Тиана, как больно! мне больно, Тиана!

Эпилог. Эгофутуризм

I

Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградно оэкранен!
Я повсесердно утвержден!

От Баязета к Порт-Артуру
Черту упорную провел.
Я покорил Литературу!
Взорлил, гремящий, на престол!

Я, — год назад, — сказал: «Я буду!»
Год отсверкал, и вот — я есть!
В Олимпове я зрил Иуду,
Но не его отверг, а — месть.

— Я одинок в своей задаче!
Прозренно я провозгласил.
Они пришли ко мне, кто зрячи,
И, дав восторг, не дали сил.

Нас стало четверо, но сила
Моя, единая, росла.
Она поддержки не просила
И не мужала от числа.

Она росла, в своем единстве
Самодержавна и горда, —
И, в чаровом самоубийстве,
Шатнулась в мой шатер орда...

От снегоскалого гипноза
Бежали двое в тлень болот;
У каждого в плече заноза, —
Зане болезнен беглых взлет.

Я их приветил: я умею
Приветить все, — божи, Привет!
Лети, голубка, смело к змею!
Змея! обвей орла в ответ!

II

Я выполнил свою задачу,
Литературу покорив.
Бросаю сильным на удачу
Завоевателя порыв.

Но даровав толпе холопов
Значенье собственного «я»,
От пыли отряхаю обувь,
И вновь в простор — стезя моя.

Схожу насмешливо с престола
И ныне, светлый пилигрим,
Иду в застенчивые долы,
Презрев ошеломленный Рим.

Я изнемог от льстивой свиты,
И по природе я взалкал.
Мечты с цветами перевиты,
Росой накаплен мой бокал.

Мой мозг прояснили дурманы,
Душа влечется в Примитив.
Я вижу росные туманы!
Я слышу липовый мотив!

Не ученик и не учитель,
Великих Друг, ничтожных брат,
Иду туда, где вдохновитель
Моих исканий — говор хат.

До долгой встречи!
В беззаконце
Веротерпимость хороша.
В ненастный день взойдет, как солнце,
Моя вселенская душа!

Увертюра

Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Удивительно вкусно, искристо, остро!

Весь я в чем-то норвежском! весь я в чем-то испанском!
Вдохновляюсь порывно! и берусь за перо!

Стрекот аэропланов! беги автомобилей!
Ветропросвист экспрессов! крылолет буэров!
Кто-то здесь зацелован! там кого-то побили!
Ананасы в шампанском — это пульс вечеров!

В группе девушек нервных, в остром обществе дамском
Я трагедию жизни претворю в грезо-фарс...
Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!
Из Москвы — в Нагасаки! из Нью-Йорка — на Марс!

Из письма

Жду — не дождусь весны и мая,
Цветов, улыбок и грозы,
Когда потянутся, хромая,
На дачу с мебелью возы!
У старой мельницы, под горкой,
На светлой даче, за столом,
Простясь с своей столичной «норкой»,
Вы просветлеете челом.
Как будет весело вам прыгать
То к чахлой лавке, то к пруду,
Детей к обеду звонко кликать,
Шептать кому-то: «я приду»...
И как забавно до обеда,
Когда так яростны лучи,
Позвать мечтателя-соседа
С собой на дальние ключи...

На реке форелевой

На реке форелевой, в северной губернии,
В лодке, сизым вечером, уток не расстреливай:
Благостны осенние отблески вечерние
В северной губернии, на реке форелевой.
На реке форелевой в трепетной осиновке

Хорошо мечтается над крутыми веслами.
Вечереет холодно. Зябко спят малиновки.
Скачет лодка скользкая камышами рослыми.
На отложье берега лен расцвел мимозами,
А форели шустрятся в речке грациозами.

Рифмодиссо

Вдали, в долине, играют Грига.
В игранье Грига такая нега.
Вуалит негой фиордов сага.
Мир хочет мира, мир ищет бога.
О, сталь поляра! о, рыхлость юга!

Пук белых молний взметнула вьюга,
Со снежным полем слилась дорога.
Я слышу поступь мороза-мага;
Он весь из вьюги, он весь из снега.
В мотивах Грига — бессмертье мига.

Рескрипт короля

Отныне плащ мой фиолетов,
Берета бархат в серебре:
Я избран королем поэтов
На зависть нудной мошкаре.

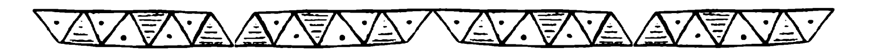
Меня не любят корифеи —
Им неудобен мой талант:
Им изменили лесофеи
И больше не плетут гирлянд.

Лишь мне восторг и поклоненье
И славы пряный фимиам,
Моим — любовь и песнопенья! —
Недосягаемым стихам.

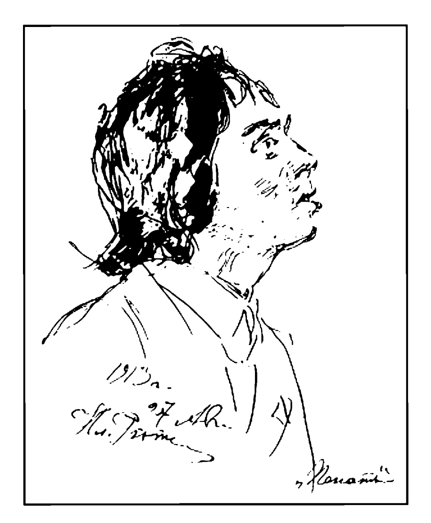
Я так велик и так уверен
В себе, настолько убежден,

Что всех прощу и каждой вере
Отдам почтительный поклон.

В душе — порывистых приветов
Неисчислимое число.
Я избран королем поэтов, —
Да будет подданным светло!

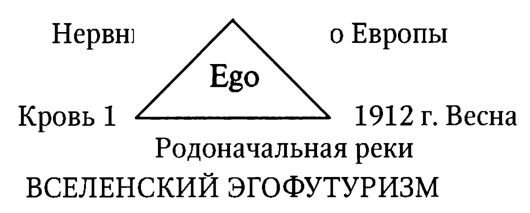


КОНСТАНТИН ОЛИМПОВ



И. Репин. Портрет К. Олимпова (1913 г.)

Аэропланные Поэзы



* * *

Происхождение слова:

Бессмертие в Вечности плюс «Alter Ego» Фофанова плюс Футуризм и — обобщение — «Вселенский Эгофутуризм».

* * *

Я хочу быть душевнобольным,
Чадной грезой у жизни облечься,

Не сгорая гореть неземным,
Жить и плакать душою младенца
Навсегда, навсегда, навсегда.

Надоела стоустая ложь,
Утомили страдания душ, —
Я хочу быть душевнобольным!

Над землей, словно сволочный проч,
В суету улыбается Дьявол,
Давит в людях духовную мочь,
Но меня в смрадный ад не раздавит
Никогда, никогда, никогда.

Я стихийным эдемом гремуч,
Ослепляю людское злосчастье.
Я на небе, как молния, зряч,
На земле — в облаках — без поместья.

Для толпы навсегда, навсегда
Я хочу быть душевнобольным!

* * *

Гении в ритмах экспрессий
Мыслят созвездьем талантов.
Сказочнят в море эксцессов
Их острова хиромантий.

Ясного Гения остров
Терем воздвигнул Искусства:
С Лирой великого чувства,
С Музой — любовницей острой.

Райчатся окна Бессмертья,
Солнчится Гения терем!
Люди! в мой терем уверьтесь? —
«Верим в Олимпова, верим!»

Эван, Эвоэ!

Созвездья Лиры, созвездья Лиры.
К. Фофанов

Эван, Эвоэ! — вперед, вперед.
Мирра Лохвицкая

Жонглеры-нервы — безумий ветры,
Офимиамен Вселенной путь.
Струите грезы в гаремы света, —
Грозою слова червонит грусть.

Хвалебнят гномы. Молебнят ладан.
Жонглеры-нервы — умолньте шаг.
Звучат созвездья мирами радуг
И солнчит чувства электромаг.

Мой Бог зарничит эфиры молний.
В садах надзвездий бряцанье лир.
Жонглеры-нервы — плывите взволно,
Играйте в звезды — иллюзий пир...

Ликуйте, люди, — обратнят нервы.
Порфирит матов волшебных рун.
Мир Футуриста в огнях Минервы.
Жонглеры-нервы — созвездья струн!

Шмели

Шмели сереброносные крылят, ворча бурунами,
Смеются броской солнечью над людными трибунами.

Пилоты смелоглазые, шмелей руководители,
В безветрие стрекозятся в эмалевой обители.

Небесная игуменья — симфония влюбления —
Молчит молчаньем траурным в друидном отдалении.

Бурлится шум пропеллеров. Глаза толпы овысены.
Восторгом осиянная сверкает солнца лысина.

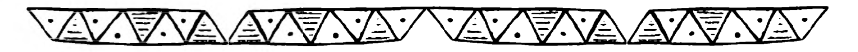
Ослабли нервы летные. Пилоты жутко ерзают.
Летят к земле. Встречайте их рукоплесканья борзые!

Тройка в тройке

Тройка в тройке колокольной.
Громко, звонко пьяной тройке.
Колокольни колокольней
Колокольчик бойкой тройки.

В тройке тройка пой, как тройка,
Звонко громко, пьяно, тройко!
Колокольчик колокольный
Колокольни, колокольней!!!

Колокольчик звонче тройки.
Колокольня колокольни!
Тройка тройкой колокольней!
В тройке тройка пьяной тройки.



ИВАН ИГНАТЬЕВ

И. Игнатьев (фото 1913 г.)

* * *

Василиску Гнедову

Почему Я не Арочный Сквозь?
Почему Плен Судьбы?
Почему я не Средмирная Ось
А Средмирье Борьбы?

Почему не Желая живу?
Почему уМИРАЮ ЖИВЯ?
Почему Оживая уМРУ?
Почему Я — лишь я.

Почему Я Мое — Вечный Гид,
Вечный Гид без Лица?
Почему Бесконечность страшит
Безначальность Конца?

Я не знаю — Окружности Ключ.
Знаю — кончится Бег.
И тогда Я увижу Всю Звучь
И услышу Весь спектр.

Opus: 15369.

Зовут грозою Розовых воронок
В трубы Проруб.
А для меня совсем-совсем негромок
Удар Курка в Железный зуб.

Надолго Вынужденному срединнику
Закрыт Пугающий привет ВСЕГО.
И нудны все Соседние пустынники —
Пустынней НИЧЕГО.
Это называется «Метрополитэн».

* * *

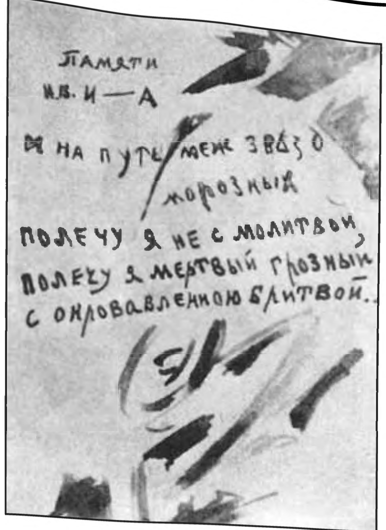
Я жизнью Жертвую — жИВУ...
Палач бездушный и суровый!
Я все сорву твои оковы —
Я так хочу!

Но я умру, когда разряд
Отклонит Милостивый вестник...
Хочу смертей в Бесчестном кресле!
Хочу! Хочу! Хочу! Я рад!..

Opus: -55^{15}.

Почему, почему МЫ обязаны?
Почему НЕЖЕЛАНИЕ — рАБ?
Несвободно свободою свзанный,
Я — всего лишь кРАП.

Мне дорог, мил Электрический
Эшафот, Тюрьма.
Метрополитэна улыбки Садистические,
Синема Бельмо.



В. Хлебников. Памяти И. В. И-а.
Цветное «самописьмо» О. Розановой (1914 г.)

Хочу Неестественности Трагической...
Дайте, пожалуйста, вина!

Палач! В твоей лаборатории
Я загашу всех тиглей угль!
Пусть позаплесневеют оратории!
Пусть огнь Я взовьет хоругвь!

Opus: –45.

        н
        В е л и ч а й ш а я
        Ѣ
        Р ь е
у м о м А с
        е
        б
        Ѣ

P. S. Opus: −45 написан исключительно для взирания, слушать и говорить его нельзя.

Три погибели

Я выкую себе совесть из Слоновой кости
И буду дергать ее за ниточку, как паяца.
Черный розы вырастут у Позолоченной Злости
И взорвется Подземный Треугольника Лица.

Я зажгу Вам Все Числа Бесчисленной Мерзости,
Зеленые Сандвичи в Бегающих пенснэ.
Разрежьте, ретортами жаря, отверзость и
Раи забудутся от Несущих стен.

* * *

Аркан на Вечность накинуть
И станет жАЛКОЮ она в РУКЕ.
Смертью Покинутый
Зевнет Судьбе.

Заглянуть в Вентилятор Бесконечности,
Захлопнуть его торопливо ВНОВЬ.
Отдаться Милой беспечности,
Бросив в Снеготаялку Любовь.

* * *

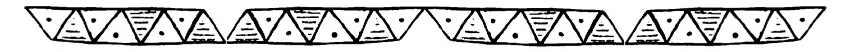
Тебя, Сегодняшний Навин,
Приветствую Я радио-депешей,
Скорей на Марсе Землю Вешай
И фото Бег останови.

Зажги Бензинной зажигалкой
Себе пять Солнц и сорок Лун
И темпом Новым и Нежалким
Завертит Космос свой Валун.

* * *

Я пойду сегодня туда, где играют веселые вальсы,
И буду плакать, как изломанный Арлекин.
А она подойдет и скажет: — Перестань! Не печалься! —
Но и с нею вместе я буду один.

Я в этом саване прощальном
Целую Лица Небылиц
И ухожу дорогой Дальней
Туда, к Границе без Границ.



ВАСИЛИСК ГНЕДОВ

В. Гнедов (фото 1913 г.)

На возле бал

Слезетки невеселей заплакучились на Текивой,
Борзо гагали веселым — березячьям охотеи —

Веселочьем сыпало переброде Грохло
Голоса двоенились на двадцать кричаков —

Засолнкло на раздвигой листяге —
Обхвачена целовами бьетая ненасыта, —

И Вы понимаете ли в этом что-нибудь:
Слезетеки эта — плакуха — извольте — Крыса...

Кук

Кук!
Я.
А стрепет где?
Гнезда перепельи разбухли,
Птенцы желторотили лес...

Кук!
Я.
Стрепетили стрепетки уныво —
Лес желтевел белокол...
Кукала кука:
Кук!
Галоче станывал Бук —
Кук его — Гук!
А где ж стрепета?

Ерошино

Не зная устали
Лишь зная стали
Грибы рогатины в зубах взрастали
Ржавели палубы
Гора коты в ногах
И бор развесисто
Упрямо в поле.
На нашем просвисте
Туманов драхма
Ялик зазвякал
Упала птаха

Сколько на нос полагается дроби
Выкушай смерти и сердце попробуй
Вот и гора вот и пригорок
На слюне через рты
Протащился опорок
Швах! швах! ударились о небо тучи

Свирельга

Ги! Поэт белоснегий — раскрыленка нeяроча сна,
Распоясаны Лебедь — беззадорка задорка Крашень...
Колеса разцветеная спица, — вертовертаный дно небоклон...
Переезжил на Дачу Зимую — переканчивал лес еляки...
Подводовил Гуашо синенки — на встрети губы локал.

Назовлял я тебя дрога-дрога — рукой еловито люблял.
Ты томнялся Синевоче Горой — не чаял — не чаял —
Передольчу к тебе ли на Дачу, — буду ласками лгать...
Переехала Кошка на Дачу — загорелся сыр-бор — пустяки,
Снопы долинато плескали — репейник поджалал камыш.
Кругопляш развинтяли колеса — в небе Белка подвышала
картон...
Эва! Милостивые Государи — скажите — в котором ухе
у меня звенит камертон...
Грудь верблюдкой твоя застонила.
Стоноем заводил Караван — две Пустыни сошлись в поцелуе.
Лебедовик плескался в диван...
Уверхи златопляшу полую — диван под Горою стонал.
Ты Поэт белоснежий,
Раскрывое жало у Пежи...
Стоноемно тебя целовчал...

Смерть искусству

Пятнадцать поэм

СТОНГА Поэма 1.

Полынчается — Пепелье Душу.

КОЗЛО Поэма 2.

Бубчиги Козлевая — Сиреня. Скрымь Солнца.

СВИРЕЛЬГА Поэма 3.

Разломчено — Просторечевье... Мхи — Звукопас.

КОБЕЛЬ ГОР Поэма 4.

Затумло — Свирельжит. Распростите.

БЕЗВЕСТЯ Поэма 5.

Пойму — поиму — возьмите Душу.

РОБКОТ Поэма 6.

Сом! — а-ви-ка. Сомка! — а-виль-до.

СМОЛЬГА Поэма 7.

Кудрени — Вышлая Мораль.

ГРОХЛИТ Поэма 8.

Сереброй Нить — Коромысля. Брови.

БУБАЯ ГОРЯ Поэма 9.

Буба. Буба. Буба.

ВОТ Поэма 10.

Убезкраю.

ПОЮЙ Поэма 11.

У —

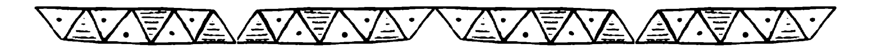
ВЧЕРАЕТ Поэма 12.

Моему Братцу 8 лет. — Петруша.

Издеват. Поэма 13.

Ю. Поэма 14.

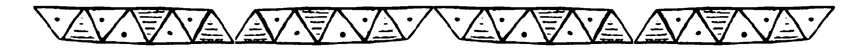
ПОЭМА КОНЦА (15).



ПАВЕЛ ШИРОКОВ

* * *

Я — клоун полуночья...
Смейся! Иль будешь плакать!..
Тени кругом — точь-в-точь я.
На улице всхлипывает слякоть.
Хорошо, что я порочный,
Но люблю я и смех, и страх...
Смотрите, я — гаер полночный
С поцелуем чувств на губах.
Прохожу мимо вас и вижу
Во взглядах туман тоски, —
Сердце огнем забрыжжет,
Приливая веселье в виски.
Буду бродить я долго,
Буду смеяться и плакать,
В сердце найду осколок,
Брошу его в слякоть.
Буду смешить женщин,
У которых сейчас зевота...
С одною мой путь намечен.
Брякнут железом ворота,
Ключ заскрежещет сердито,
Сдернув раздумий клочья.
Двери до ночи закрыты:
Я — клоун полуночья.



А. ГРААЛЬ-АРЕЛЬСКИЙ

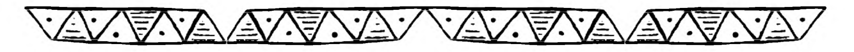
В трамвае

На остановках, с яростью звериной,
В трамвай, толкаясь, торопясь,
Садятся люди. И опять витрины,
Дома и фонари и уличная грязь.

Мелькают в окнах сетью непрерывной.
Знакомо все — дома, дворцы, мосты.
Огни трамваев в радости призывной...
Перед Исакием в тоске застыл,

Как и всегда, на сумрачном граните
Великий Петр на скачущем коне.
К чему стремитесь и чего хотите?
Кондуктор скажет все равно: конец

Билетам красным. Снова вы уйдете
В туман холодный злобною гурьбой...
Но не отдамся жалкой я заботе;
Где мне сходить? Билет мой голубой.



ГЕОРГИЙ ИВАНОВ

П. Митурич. Портрет Г. Иванова (1914 г.)

* * *

М. Кузмину

Вот — письмо. Я его распечатаю
И увижу холодные строки,
Неприветливые и далекие,
Как осенью статуи...
Разрываю конверт... Машинально
Синюю бумагу перелистываю.
Над озером заря аметистовая
Отцветает печально.
Тихая скорбь томительная
Душу колышет.
Никогда не услышит
Милого голоса обитель моя.

ВСЕВОЛОД КНЯЗЕВ

* * *

Вы милая, нежная Коломбина,
Вся розовая в голубом.
Портрет возле старого клавесина
Белой девушки с желтым цветком!

Нежно поцеловали, закрыв дверцу
(А на шляпе желтое перо)...
И разве не больно, не больно сердцу
Знать, что я только Пьеро, Пьеро?..

* * *

Недаром зеркало сегодня разбилось,
Недаром в церкви панихиду служили,
Часы в комнате соседней не били,
И во сне всё что-то в пропасть с горы валилось.

Все предсказания верны, все недаром.
И письмо... оно в желтом недаром конверте...
Что мне теперь! Буду ль клоуном, монахом, гусаром, —
Не все ли равно! Буду близиться к радостной смерти.

ВАДИМ БАЯН

В. Маяковский. Портрет В. Баяна (1914 г.)

Сиреневые хмели

В моей душе сиреневые хмели...
Я пью любви сверкающий фиал, —
Ты снишься мне на бархатной постели,
Где я дюшес грудей поцеловал.
Твоих очей кинжальных метеоры
Горят опять безумьем и мольбой:
Вздохнул альков, и прошептали шторы,
Как веера сирени голубой...
И я несусь на крыльях сновидений
В миражный мир кудесницы-весны,
Чтоб раскидать, как светозарный гений,
Моей души сверкающие сны.

Лунная пьянь

Твой колет в самоцветных каменьях
Серебрей голубая луна.

Отдохни у меня на коленях
В гармоническом шепоте сна.

Убаюкан твой терем безлюдный.
В нашей горенке — дрема и пьянь.
Я лелею твой сон изумрудный,
Опустив золотистую ткань.

Мезонин поэзии

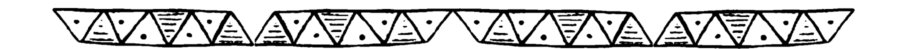
УВЕРТЮРА

Миленькая! Пожалуйста, приходите к нам на вернисаж нашего Мезонина! Вас очень просит и наша хозяйка, и все мы, жильцы. Мы уже готовы к приему — комнаты освещены, стол накрыт, камины теплятся, — и мы ждем вас. Конечно, прийти или не прийти зависит от Вас. Мы будем очень рады, если Вы придете и если Вам понравится у нас, и, наверное, мы несколько дней будем грустить и злиться друг на друга, если Вы не почувствуете себя хорошо в комнатах нашего Мезонина, но, все-таки, Вы, пожалуйста, не слишком важничайте и, главное, не дразните нас: у всех нас ужасно большое самомнение. Тем, что мы зовем Вас в наш Мезонин, мы хотим сделать приятное и Вам и себе — не правда ли, Вам будет удовольственно познакомиться с нашей чудесной, очаровательной хозяйкой и провести несколько времени в ее обществе? Нам же кажутся такими уютными наши комнаты и такой божественной наша хозяйка, что, просто, нет возможности утерпеть и не показать их и ее Вам: нужно же с кем-нибудь разделить свой восторг, — не то наши души разорвутся, как бутылки с шампанским, если их держать в слишком большом тепле. Нужно сознаться, что, вообще, мы все чуть-чуть сумасшедшие, то есть, я хочу сказать этим, что все жильцы Мезонина ужасные чудаки, но это абсолютно не важно. Один из них, например, вообразил, что он ненапудренный Пьеро, и поэтому налепил себе на правую щеку черную мушку, вырезанную как сердце, и стал уверять всех, будто бы вся беда в том, что все слишком мало лгут. Другой убежден, что одним росчерком пера завоевал огромное государство, и я мог бы рассказать о чудачествах всех остальных, если бы думал, что это очень важно. Но в том-то и дело, что самое главное не в этом. Самое главное в том,

что все жильцы нашего Мезонина беспросветно влюблены в свою хозяйку, и эта любовь по самые края наполняет их души. <...> Вам будет скорее любопытно, чем страшно познакомиться с нами: не страшно потому, что мы очень любезный народ и никогда не обращаемся с нашими гостями хуже, чем гости с нами; любопытно потому, что мы кое-чем отличаемся от других. Мы любим то, что близко, а не то, что далеко. Мы говорим о том, что мы знаем, а не о том, о чем мы только слышали от других. Из окон нашего Мезонина виден дом булочника, и мы не станем рассказывать Вам, миленькая, о старинном замке с великолепными башнями, и если нам грустно, то нашу грусть мы сравним скорее с перочинным ножом, чем с бурным океаном — где этот океан? Мы его не видели, да если бы и увидели, то не смогли бы его полюбить, то есть понять так же хорошо, как понимаем мы комнаты нашего Мезонина. Скорее сравним мы океан с суповой миской, в которой кипящий бульон, чем эту миску с океаном. Я вижу, миленькая, что при этих словах Вы уже пугаетесь и говорите: «Fi donc, как это прозаично», но мы, жильцы Мезонина, уверены, что дом булочника ничуть не менее поэтичен, чем старинный замок, а бульон вовсе не хуже океана. Образ Самой Очаровательной, который заперт в душе у каждого из нас, делает одинаково поэтичным все вещи, все мысли и все страсти. С нами происходит то самое, что и со всеми влюбленными. Влюбленный идет по улице, и все, что встречается ему, так или иначе, но непременно напоминает ему о любимой; то же самое и у нас: во всем мы видим лицо нашей очаровательной Поэзии. Да, миленькая, мы романтики больше чем другие, мы романтики от котелка до башмаков. Итак, не бойтесь и приходите к нам на вернисаж нашего Мезонина. Все наружное, весь уличный шум, все маленькие человеческие поступки, все чувства, все мысли, просачиваясь сквозь стекла его окон, становятся высокой музыкой. Мы угостим Вас, быть может, не сытным, но, наверное, изысканным в своей простоте обедом, и в изысканном и простом платье выйдет навстречу Вам Самая Очаровательная.

Оставьте, грусти и шалости,
Чуть-чуть сумасшедших.
Возьмите свечи, пожалуйста,
Нужно зажечь их.

Встретьте на нашей лестнице
Гостей вернисажа!
Про того, кто встретить поленится,
Госпоже мы расскажем.
Здравствуйте! Вот наши комнаты —
Столовая и гостиная.
Побудьте здесь и запомните
Вернисаж Мезонина!



ПЕРЧАТКА КУБОФУТУРИСТАМ

a) Основным положением группы футуристов, выступившей с «Пощечиной общественному вкусу» и с другими изданиями, является следующее: «слово самоценно, поэзия есть искусство сочетания слов, подобно тому как музыка — звуков». Исходя из этого совершенно правильного основоположения, кубофутуристы приходят тем не менее к абсурду. Это происходит благодаря их непониманию того, что есть слово.

b) Слово не есть только сочетание звуков. Каждое слово, имея свой особый корень, свой особый смысл, свою собственную историю, возбуждает в человеческом уме множество неуловимых, но для всех людей совершенно одинаковых ассоциаций. Эти ассоциации придают слову индивидуальность. Можно сказать, что каждое слово имеет свой особый запах. Поэтическое произведение есть сочетание не столько слов-звуков, сколько слов-запахов. Слово «между» отличается от слова «меж» не смыслом (смысл у них совершенно одинаковый) и не столько звуком, сколько чем-то неопределенным, чем и должен пользоваться поэт.

c) Кубофутуристов, сочиняющих «стихотворения» на «собственном языке, слова которого не имеют определенного значения, как, напр<имер>,

Дыр бул щыл
Убещур
скум вы со бу
р л эз

можно уподобить тому музыканту, который, вскричав: «истинная музыка есть сочетание звуков: да здравствует самовитый

звук!», для подтверждения своей теории стал бы играть на немой клавиатуре. Кубофутуристы творят не сочетания слов, но сочетание звуков, потому что их неологизмы не слова, а только один элемент слова. Кубофутуристы, выступающие в защиту «слова как такового», в действительности прогоняют его из поэзии, превращая тем самым поэзию в ничто.

d) Непонимание сущности слова как поэтического материала приводит кубофутуристов ко всяким нелепостям. Такой нелепостью является пункт 3-ий «Декларации слова как такового»: «переводить с одного языка нельзя, можно лишь написать стихотворение латинскими буквами и дать подстрочник». Это требование есть опять-таки один из путей к полному уничтожению слова. Не ясно ли, что русское слово, написанное латинскими буквами и тем самым переведенное на все европейские языки, для немца, француза и т. д. уже не есть слово, а только сочетание звуков, не вызывающее тех ассоциаций, на которые рассчитывает поэт. (Любопытно, между прочим, какой подстрочник дадут кубофутуристы к немецко-французско-итальянскому переводу выше цитированного стихотворения.)

e) Полное уничтожение содержания (сюжета) не есть, как полагают кубофутуристы, приобретение новых полей в искусстве, но, наоборот, суживание его поля. Абсолют, лирическая сила, раскрывающийся в словесных (могущих быть бессюжетными) сочетаниях, бросает свой отблеск на те предметы, мысли и чувства, о которых говорится в этих сочетаниях. Летний сад в Петербурге приобретает особую прелесть и физиономию после упоминания о нем в «Евгении Онегине». Поэзия есть не только выявление Абсолюта декоративным методом творчества, но познание вещей, выявление Абсолюта во внешнем.

f) Рассмотрев, без всякого предвзятого мнения и без насмешек, которыми толстая и тонкая публика маскирует свое равнодушие к судьбам искусства, теоретические рассуждения и поэтические творения кубофутуристов, мы приходим к выводу, что как те, так и другие, основываясь на поверхо-скользном отношении к основному элементу поэзии — к слову, — уничтожают самое поэзию и не только не открывают новых дорог, но закрывают старые заставами своего недомыслия. Бросая кубофутуристам перчатку, мы не может не пожалеть, что наши противники

не знают элементарной логики, плохо разбираются в том, что есть сущность поэтического материала, и что, собираясь «сбросить с парохода современности» тех, кто до сих пор были его рулевыми, они еще не умеют узнавать путь по звездам и не постигают устройства и цели простейшего из всех приборов мореплавания — компаса.

М. Россиянский

ФУТУРОПИТАЮЩИЕСЯ

— А Чуковский говорит: разнесу!

— То есть, позвольте: что разнесу?

— Все!

— То есть как это: все?

— Да так!

Ужасно какой беспардонный. Это не то что Айхенвальд. Тот такой субтильный, тонконогий, все расшаркивается, да все по-французски, а этот, стоеросовый, и не говорит, а словно буркает:

«Маяковский иллюзионист, визионер, импрессионист, чужой футуризму совершенно. Хорош урбанист, певец города, если город для него палачество! Это кликуша, неврастеник, горластый!»

«Игорь Северянин и все эгофутуристы — романтики: для них какой-нибудь локончик или мизинчик, кружевце, шуршащая юбочка — есть магия, сердцебиение, трепет, слюнявятся они в своих поэзах. Они очень милые писатели, но где же здесь, ради Бога, футуризм?»

«Крученых — почешет спину об забор, этакий, ей-Богу, свинофил. Только Россия рождает таких коричнево-скучных людей — под стать своим заборам. Беспросветная, мелкая и темная фигура, нечто вроде холерного вибриона».

«Гнедов — личность хмурая и безнадежная».

«Бен. Лифшиц — эстет, тайный парнасец. Он не футурист, а его пощечина — не пощечина, а бром».

А то просто «икнет, рыгнет, да и бухнет»: Вершковые новаторы, скачущие за завтрашней ерундой!

Ах, как все пышно у Чуковского! Ах, как все убийственно-остроумно! Не критик, а какой-то беспроигрышный пулемет! Кто появится в литературе — бац камнем и наповал. Это все рав-

но, что прежде попал в Вербицкую, а потом с той же грацией швыряет в футуристов! Ему самое важное разбить скрижаль. Если кто-нибудь спросил Чуковского:

— Как вы проводите день?

Он ответил: Завтракаю, обедаю, а от трех до пяти разбиваю скрижали!

— Зачем? Верите?

— Да нет, а так, чтобы не скрижалились, глаза не мозолили! На что мне вера? Уж коли во что верю, так это в гениальность Репина! Он большой и меня заслонит. А о футуристах надо, модно!

Итак, Чуковский доказал, как 2 × 2 = 4, что все футуристы — не футуристы; все они — притворщики. Так только зря все назвались футуристами и пищат:

Мы все футуры понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь.

А Чуковский, как кондуктор литературного трамвая, той же рукой, которая вымазана в вербицкопинкертонокинематографе, отстранит всех и гаркнет, посматривая на свое имя, как на полицейского.

«Местов нет!»

Именно «местов», потому что критики ничего не умеют склонять, кроме своей головы перед авторитетами.

— Местов нет! — да еще прибавит:

Фриче, Фриче, бесенята!

Этакий, право, старший помощник младшего писаря из Крыжополя! Стоит с избирательным списком и сортирует: Правов не имеете! И правов ни у кого не оказывается. Как это до сих пор не переделали поговорки: пройти сквозь огонь и воду и Корнея Чуковского.

Футуристов нет, все самозванцы!

Футуристов с испуга выдумали, чтобы устрашать. Стал плохо писать Блок, Сологуб и др., а им и говорят:

— Коли ты не будешь писать как следует, я буку позову.

А так как бука давно отнесен в ломбард российского символизма, где, как известно, непорядки и закладов и за деньги обратно не получишь, придумали:

— Коли ты не будешь писать, как надо, я футуриста позову.

И все для острастки купили по Маринетти, что-то среднее между зверем и автомобилем, держат этого Маринеттобиля в клетке, что зовется «заграницей», и грозятся: «Смотри, мол, пиши, как следует, а то Маринетти выпущу; наши русские еще Маринеттяне, а я взаправь позову самого размаринеттейшего!» А как девочка уж очень перепугалась, Чуковский успокоил: ты не бойся, тот «далеко, он не услышит», а наши — хочешь шепну по секрету — игрушечные, фальшивые!

Итак, футуристов нет и не было. Их выдумали со скуки критики коричнево-скучные, под стать нашим осинам. И в самом деле, с чего бы у нас появиться футуристам? Футуристы указывают на культурность страны, а какая уж в России культурность, когда у нас существуют Чуковский и «Русские Ведомости»? Все, что у нас есть футуристического, так это программа футуристов.

Футуризм? Что такое футуризм? Ах, старый вопрос, настолько старый, что об этом даже Яблоновский не пишет. Да ведь теперь даже в кафешантанах с эстрады кокотки, декольтированные по Баксту, распевают:

Футуризм! Что такое?
Что такое футуризм?

На мотив:

Любовь! Что такое?
Что такое любовь?

И вот, имитируя шансонеток, критики тоже декольтируются по невежеству и поют: Футуризм! Что такое? — А за ними, подвирая, тянет и весь хор акмеистов и подсимволят.

Футуризм, по их мнению, это гимн авто, биржам, аэро, жизни, взорванной моторами. Футуризм в жизни — это скандальчик.

Ах, как хочется Чуковскому скандальчика! Миленькие, тянет он, ну хоть еще один: маленький хоть, но скандальчик!

Правда, это не ново! Прежде купцы били зеркала, а подлипалы гоготали: А ну-ка, Тит Титыч, еще раз! Больно здорово у вас это выходит! — Нынче Чуковский подуськивает: Футур Футу-

рыч! А еще раз! А я в «Русском Слове» напишу сначала просьбу о скандале, а потом о самом скандале — и за все получу денежки.

Футуризм — это выдумка, но, надо отдать справедливость гг. критикам, они эту выдумку выдоили недурно. Читают лекции, пишут статьи, получают деньги.

Фриче — об истинном футуризме, Неведомский — об истинном футуризме, Осоргин — об истинном футуризме, Чуковский — об истинном футуризме.

Что ни критик, то истинный футуризм, не простой, а истинный. Степень его истинности зависит от того, на какой сбор рассчитывает лектор: нельзя же на 250 р. изложить самый переистинный, за истину деньги особо. 606 истинных футуризмов! И на каждом истинном футуризме аншлаг: все билеты проданы. И о каждом истинном футуризме анонс: только у меня свежий, у меня поистиннее! У Петра Ивановича футуризм с присвистом! Все не футуристы, футуризма нет, но футуризм нечто вроде Государственной ренты, но только не 4%, а 100%. Я, право, глазам не поверил, когда прочел у Осоргина: Смерть футуризма. Ахнул: Батюшки, да что же они теперь делать будут, неужели по миру пойдут, как ухудшится средний уровень нищих! Но потом понял, что это так только, для блезиру! Завтра воскреснет новый истинный футуризм какого-нибудь Кошкодавленкова! Прямо какое-то засилие футуризмами, да еще истинными! Будущий Брокгауз на букву Ф напечатает: Том 125. От «Футуризм истинный по Неведомскому до Футуризм истинный по Осоргину». Т. 126. От «Футуризм истинный по Фриче до Футуризм истинный по Чуковскому».

Я полагаю, что во всех объявлениях о лекциях, в подзаголовках статей из раза в раз повторяется опечатка: Не истинный футуризм, а прибыльный футуризм. Дешево и сердито. Места от 30 коп. Лекция повторена не будет!

По всей России какая-то кинемофильма: Бег критиков за футуризмом. Как прежде была: Бег тещ за женихом. И теперь с участием Глупышкина, да не одного, а серии Глупышкиных. Смотрите все: электрореклама — футуризм — средство против материального бессилия. Чудесный пояс. Нет больше бедных. Критикам скидка. Высылается за три семикопеечных марки.

Но, ради Бога, что это такое:

«Истинный футуризм достигнет своего расцвета, когда он поставит на своем знамени идеалы рабочих масс».

«Демократия — только в ней наш удел, наш истинно футуристический быт».

«Конечно, футуризм первого истинного футуриста — Уолта Уитмена — возник в сутолоке демократических масс».

И все испугались. Не испугались только полтора гимназиста. Они вспомнили, что и они были прежде глупые. Бегали в приготовительном классе и кричали: да здравствует свобода! А когда их спрашивали, что такое конституция, они отвечали: ну, конечно, знаем, это жена Константина. Потом в пятом классе завели журнал и писали рассказы про голодающего мужика и стишки, где особенным шиком почиталось срифмовать: на бой — с кровавой тьмой! Но теперь они уже поумнели и поняли, что быть демократом нужно умеючи, что нужен талант для того, чтобы быть демократом. А главное, поняли, что говорить о демократичности в искусстве ничуть не умнее, чем требовать демократических выборов от четырехугольника, и что искусство выставить на своем знамени идеалы рабочих масс так же немыслимо, как треугольнику придать квадратную форму. Поняли, что нельзя требовать от думского оратора, чтобы он излагал в хороших стихах свой проект обложения фоксов в Средней Азии, а от поэта, чтобы он в стихи вставлял идеалы рабочих масс, как это делал Скиталец или Так.

Кстати, я не удивлюсь, что все истиннофутуропитающиеся позабыли первый лозунг футуристов «о свободном слове прежде всего». Они не поняли его, решили, что свободным словом может быть только новое, бессмысленное слово, не поняли и решили на всякий случай вообще отвергнуть всех футуристов, а самим подменить футуризм суррогатом, настойкой на Эрфуртской программе.

Кстати, Чуковский такой пристальный критик, пишет уже давно, а до сих пор не заметил, что невежественные наборщики все время коверкают его фамилию и набирают — Чуковский. Это явное издевательство над человеком! Мне искренне жалко Чуковского, и я прошу всех наборщиков запомнить раз навсегда, что в слове Чуковский есть намек на индивидуальность, а настоящая его фамилия, конечно, Чуковских. Чуковских — это что-то

собирательное, вроде того, как лес, состоящий из деревьев, ну, что ли, из дубов или из осин.

Впрочем, пусть критики еще пару месяцев поживятся на счет футуризма. Ведь каждому ясно, что не будь сейчас футуризма, критики бы перемерли с голоду. Ведь о Кузмине и Гумилеве больше пяти строк никак не напишешь, а на пять строк в месяц не проживешь. Ясно, что критики на содержании у футуризма; и футуризм дает им немало на мелкие расходы. А что, если футуризм поймет, что за свои деньги он и не таких на содержание может взять!

Вадим Шершеневич

ДВА ПОСЛЕДНИХ СЛОВА

Я утверждаю, что в современном футуризме есть много необоснованного (напр.: примитивизм, национализация и т. д.), слишком много усилий было выброшено на то, чтобы заглушить преждевременные похоронные марши критиков, эту песнь торжествующей... недотыкомки. Для того, чтобы перекричать эти марши, надо было возвысить свой голос до рева трансатлантических сирен. Постепенно выметается пыль, поднявшаяся от поломки старых особняков, и на их месте воздвигаются железобетонные двадцатиэтажия, которые дымной шевелюрой нашей буйности подпирают небо нашего восторга.

Если мы и отрицаем прошлое, то это прошлое все же дало нам богатое медицинское предостережение.

И мы, объединенные чувством современности, распахиваем гардины ваших привычек, мы говорим, кричим, поем, утверждаем наши директивы. Сбросьте со слов их смысл и содержание, которые жеваной бумагой облепили чистый образ слова. Разговорное слово так же относится к поэтическому, как дохлая ворона к аэро. В искусстве нет ни смысла, ни содержания, и не должно быть. Поэзия и проза это одно и то же. Типографская привычка не критерий для раздела. Литература — это искусство сочетания самовитых слов. Всякий смысл в литературе — это наше неизбежное зло. Надо освободить поэзию от богадельни философских или иных экспериментов. Стихи — это не транспарант, по которому пишут проблемы науки. Не унижайте науку и искусство! Всякая стилизация бесполезна и вредна, так как стилизатор, подобно крысе, головой роется в помойке прошлых веков, а руками захватывает деньги и сердца красивых, но глупых женщин. Научитесь понимать наши автомобильи слова. Дни и секунды

напоены допингом и мчатся с быстротой сорока часов в секунду. Старая поэзия в кружевах луны, баркарол, прогулок по озеру логики с господином разумом, с которым она состояла в незаконной связи и от которого родила пару рахитичных детей — натурализм и символизм, эта поэзия скончалась от истощения.

Сегодня лохмотья вывесок прекраснее бального платья, трамвай мчится по стальным знакам равенства, ночь, вставшая на дыбы, выкидывает из взмыленной пасти огненные экспрессы световых реклам, дома снимают железные шляпы, чтобы расти и поклониться нам.

Мы отвергаем прошлое, все прошлые школы, но мы анатомировали их трупы, без боязни заразиться трупным ядом, так как мы привили себе молодость и по этим трупам узнали об их болезнях. Мы видели, как славянизмы и поэтичность, подобно могильным червям, изъели стихи наших современников. Мы видали славных поэтов, которые хотели перейти улицу пошлости, но узкая юбка правильных рифм и размеров стянула их ноги, и авто жизни, трамвай 20-го века налетел на спутанных, которые всю жизнь расчищали место, чтобы пройти к своему трону, а когда они умирали, гг. пушкинианцы заползали к ним в могилу, и, интимничая с трупом, вытаскивали из гроба старье, чтобы этим старьем расстроить желудок потомкам. Эти исследователи залили коллодиумом примечаний и справой истинный крик поэтов.

Нам нет времени подражать! Многое у нас вам кажется смешной клоунадой, но вырежьте на сердцах, заплывших от улыбки, вензель сегодняшнего дня и научитесь быть сами собой, научитесь смотреть на все своими глазами. Мы первые были бы рады приветствовать вас, если бы освистывали нас за отсталость, за несовременность! Перегоните нас, и тогда издевайтесь над нами. Разбейте монокль веков, врезавшийся в тело! Вы все время гуляли, оглядываясь назад, и сами не заметили, как вбрели в кладовые и в подвалы. Ваш сегодняшний день самозванец: он репродукция вчерашнего. Тяжелее надгробных речей толстые книги современных поэтов. Уже давно раздался звук барабана:

«Муза! Беги из Эллады и к Парнасу прибей дощечку с вывеской: за отъездом сдается внаймы!»

И вот на этот барабан отгулом звучит наш оркестр авто, локомотивов, пароходов и трамваев:

«Да! Муза выбыла к нам, в наш шумный и быстрый город. Музе надоело смотреть, как поэты рассматривали и консервировали фиговые листочки Олимпа. Муза выбыла в наш город, под брезентовым тентом, где к солнцу проведены провода и приделан выключатель, где в главном агентстве продается на аршины обтрепанная бахрома лунного света, а на фунты кисель облаков. Вся романтика распродается по самой дешевой цене! В нашем городе муза. Она не оступится, не свихнет себе ногу в башмаке с французским каблуком, потому что она не ходит, а мчится на моторе, и всем кричит она:

"Господа! Да взгляните! Машина пронизала своим визгом каждую секунду. Я струбливаю рожком дни. Мои руки мостами тянутся через Атлантический океан! Во мне отображение всего — все во мне отразилось: вспенье верфей и заводов, животы вокзалов, маховое колесо солнечного диска, вертящееся в зубках облаков, локомотивы, которые, подобно профессорам, потеряли в беге клоки своих волос из дыма и у которых седые усы пара, небоскребы с набухшими нарывами балконов, — и если вам непонятно мое восклицание, так это только потому, что вы боитесь быть сегодняшними. Научитесь же ценить и понимать единственные красоты мира:

"Красоту формы и красоту быстроты"».

Вадим Шершеневич

ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ

В. Шершеневич (фото 1915 г.)

* * *

Порыжела небесная наволочка
Со звездными метками изредка...
Закрыта земная лавочка
Рукою вечернего призрака.
Вы вошли в розовом капоре
И, как огненные саламандры,
Ваши слова закапали
В мой меморандум.
Уронили, как пепел оливковый,
С догоревших губ упреки...
По душе побежали вразбивку
Воспоминания легкие.
Проложили отчетливо рельсы
Для рейсов будущей горечи...
Как пузырьки в зельтерской,
Я забился в нечаянных корчах.

Ах, как жег этот пепел с окурка
Все, что было тоскливо и дорого!
Боль по привычке хирурга
Ампутировала восторги.

* * *

Фотографирует сердце.

Хрисанф

Вы не думайте, что сердцем кодаком
Канканирующую секунду запечатлеете!..
Это вечность подстригла свою бороду
И зазывит на поломанной флейте.

Ленты губ в призывчатом далеке...
Мы — вневременные — уйдемте!
У нас гирлянды шарлатаний в руке,
Их ли бросить кричащему в омуте?!

Мы заборы новаторством рубим!
Ах, как ласково новую весть нести...
Перед нами памятник-кубик,
Завешенный полотняной неизвестностью.

Но поймите — я верю — мы движемся
По проспектам электронервным.
Вы шуты! Ах, я в рыжем сам!
Ах, мы все равны!

Возвратите объедки памяти!
Я к памятнику хочу! Пустите!
Там весть об истеричном Гамлете
(Моем друге) стоит на граните.

Ломайте и рвите, клоуны, завесы,
Если уверены, что под ними принц!..
Топчут душу взъяренные аписы!
Я один... Я маленький... Я мизинец!..

* * *

Вы вчера мне вставили луну в петлицу,
Оборвав предварительно пару увядших лучей,
И несколько лунных ресниц у
Меня зажелтело на плече.

Мысли спрыгнули с мозговых блокнотов.
Кокетничая со страстью, плыву к
Радости, и душа, прорвавшись на верхних нотах,
Плеснула в завтра серный звук.

Время прокашляло искренно и хрипло...
Кривляясь, кричала и, крича, с
Отчаяньем чувственность к сердцу прилипла
И, точно пробка, из вечности выскочил час.

Восторг мернобулькавший жадно выпить...
Кутаю душу в меховое пальто.
Как-то пристально бросились Вы под
Пневматические груди авто.

* * *

Так ползите ко мне по зигзагистым переулкам мозга,
Всверлите мне в сердце штопоры зрачков тугих и густых,
А я развешу мои слова, как рекламы, поразительно плоско
На верткие столбцы интонаций простых.

Шлите в запечатанном рте поцелуи и бутерброды,
Пусть зазывит вернисаж запыленных глаз,
А я, хромой на канате, ударю канатом зевоты,
Как дрессированную пони, Вас.

Из Ваших поцелуев и из ласк протертых
Я в полоску сошью себе огромные штаны
И пойду кипятить в семиэтажных ретортах
Перекиси страсти и докуренные сны.

В голое небо всуну упреки,
Закрепив их за тучи, и, сломанный сам,

Переломаю моторам распухшие от водянки ноги,
И пусть по тротуару проскачет трам.

А город захрюкает из каменного стула,
Мне бросит плевки газовых фонарей,
И из подъездов заструятся на рельсы гула
Двугорбые женщина и писки детей.

И я, заложивший междометия наглости и крики
В ломбарде секунд и в пляшущей кладовой,
Выстираю надежды и взлохмаченные миги,
Глядя, как город подстриг мой вой.

* * *

Я не буду Вас компрометировать дешевыми объедками
цветочными,
А из уличных тротуаров сошью Вам платье,
Перетяну Вашу талью мостами прочными,
А эгретом будет труба на железном накате.
Электричеством вытку Вашу походку и улыбки,
Вверну в Ваши слова лампы в сто двадцать свеч,
А в глазах пусть заплещутся золотые рыбки,
И рекламы скользнут с провалившихся плеч.
А город в зимнем белом трико захохочет
И бросит вам в спину куски ресторанных меню,
И во рту моем закопошатся ломти непрожеванной ночи,
И я каракатицей по вашим губам просеменю.

А Вы, нанизывая витрины на пальцы,
Обнаглевших трамваев двухэтажные звонки
Перецелуете, глядя, как валятся, валятся, валятся
Искренние минуты в наксероформленные зрачки.
И когда я, обезумевший, начну прижиматься
К горящим грудям бульварных особняков,
Когда мертвое время с косым глазом китайца
Прожонглирует ножами башенных часов, —
Вы ничего не поймете, коллекционеры жира,
Статисты страсти, в шкатулке карельских душ

Ф. Т. Маринетти среди слушателей его лекции (1914 г.)

Хранящие прогнившую истину хромоногого мира,
А бравурный, бульварный, душный туш!
Так спрячьте ж запеленутые сердца в гардеробы,
Пронафталиньте Ваше хихиканье и увядший стон,
А я Вам брошу с крыш небоскреба
Ваши зашнурованные привычки, как пару дохлых ворон.

* * *

Болтливые моторы пробормотали быстро и на
Опущенную челюсть трамвая, прогрохотавшую по глянцу
торца,
Попался шум несуразный, однобокий, неуклюже-выстроенный,
И вечер взглянул хитрее, чем глаз мертвеца.

Раскрывались, как раны, рамы и двери электро, и
Оттуда сочились гнойные массы изабелловых дам;

Н. Кульбин. Портрет Ф. Т. Маринетти
(1914 г.)

Разогревали душу газетными сенсациями некоторые,
А другие спрягали любовь по всем падежам и родам.

А когда город начал крениться набок и
Побежал по крышам обваливающихся домов,
Когда фонари сервировали газовые яблоки
Над компотом прокисших зевот и слов,

Когда я увлекся этим бешеным макао, сам
Подтасовывая факты крапленых колод, —
Над чавкающим, переживающим мгновения хаосом
Вы возникли, проливая из сердца йод.

* * *

Это Вы привязали мою голую душу к дымовым
Хвостам фыркающих, озверевших, диких моторов
И пустили ее волочиться по падучим мостовым,
А из нее брызнула кровь, черная, как торф.

Всплескивались скелеты лифта, кричали дверные адажио,
Исступленно переламывались колокольни, и над
Этим каменным галопом железобетонные двадцатиэтажия
Вскидывали к крышам свой водосточный канат.
А душа волочилась, и, как пилюли, глотало небо седое
Звезды, и чавкали его исполосованные молниями губы.
А сторожа и дворники грязной метлой
Чистили душе моей ржавые зубы.
Стоглазье трамвайное хохотало над прыткою пыткою,
И душа по булыжникам раздробила голову свою,
И кровавыми нитками было выткано
Мое меткое имя по снеговому шитью.

* * *

Прямо в небо качнул я вскрик свой,
Вскрик сердца, которое в кровоподтеках и в синяках.
Сквозь меня мотоциклы проходят, как лучи иксовые,
И площадь таращит пассажи на моих щеках.

Переулки выкидывают из мгел пригоршнями
Одутловатых верблюдов, звенящих вперебой,
А навстречу им улицы ерзают поршнями
И кидают мою душу, пережаренную зазевавшейся судьбой.

Небоскреб выставляет свой живот обвислый,
Топокопытит по рельсам трамвай свой массивный скок,
А у барьера крыш, сквозь рекламные буквы и числа,
Хохочет кроваво электро-электроток.

Выходят из могил освещенных автомобили
И, осклабясь, как индюк, харей смешной,
Они вдруг тяжелыми колокольнями забили
По барабану моей перепонки ушной.

Рвет крыши с домов. Темновато ночеет. Попарно
Врываются кабаки в мой охрипший лоб,
А прямо в пухлое небо, без гудка, бесфонарно,
Громкающий паровоз врезал свой стальной галоп.

* * *

Церковь за оградой осторожно привстала на цыпочки,
А двухэтажный флигель присел за небоскреб впопыхах,
Я весь трамваями и автомобилями выпачкан,
Где-где дождеет на всех парах.

Крутень винопьющих за отгородкой стекольной,
Сквозь витрину укусит мой вскрик ваши уши,
Вы заторопите шаги, затрясетесь походкой алкогольной,
Как свежегальванизированная лягушка.

А у прохожих автомобильное выражение. Донельзя.
Обваливается штукатурка с души моей,
И взметнулся моего голоса испуганный шмель, за-
девая за провода сердец все сильней и гудей.

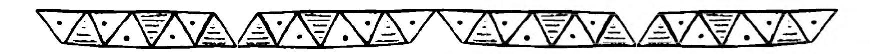
* * *

Бледнею, как истина на столбцах газеты,
И тоска обгрызает у души моей ногти.
На катафалке солнечного мотоциклета
Влетаю в шантаны умирать в рокоте.

У души искусанной кровавые заусенцы,
И тянет за больной лоскуток всякая...
Небо вытирает звездные крошки синим полотенцем,
И моторы взрываются, пронзительно квакая.

Прокусываю сердце свое собственное,
А толпа бесстыдно распахивает мой капот,
И бьюсь отчаянно, будто о стену, я
О хмурые перила досужих забот.

И каменные проборы расчесанных улиц
Под луною меняют брюнетную масть.
Наивно всовываю сердце, как палец,
Судьбе громоздкой в ухмыльнувшуюся пасть.



ХРИСАНФ (ЛЕВ ЗАК)

Л. Зак.
Автопортрет

Как бы интродукция

Пир! Негр мимо
Провозит за трупом труп.
Отчаянье, пир не громи мой
Медью литавр и труб.
Прошлого вовсе не было.
В руки люстры и бра!
Не усеивай пеплом
Осколков баккара.
Негром зарыты друзья все.
Стол этот длинный к чему?
Пирую на бархате! Славься
Ты, выдумавший чуму.
Лампочки Мэри зажгла нам.
Мэри умерла.
Чокнемся стаканом
Чистого стекла!
Падают звезды. Здравствуй!
За мной ты приходишь сама.

Пью за убийцу — час твой —
Чокнемся, чума!
Еще председатель не плакал.
Мой трагический тост за гостей,
За фейерверки и факел
И террор и пурпур страстей!
Рябчики, клапаны устриц,
Розы! garçon, du vinaigre! *
Пируем в оранжевой люстре
Я и чума и негр.

* * *

Сердце из ветоши!
Я под северным ветром ною.
Тоска все эта же.
Может быть, счастье в запое?

Конец всем возгласам,
Розам и лезвиям!
Нету слез глазам,
Камни я, трезвый, ем.

Отчаянье!
Повернися лицом,
Возьми мое сердце за руки!
К виселицам его, к виселицам
Сквозь пытки и арки!

* * *

Отчаянье жму я руками,
Руками неистово.
Зовет меня в свою камеру
Демон самоубийства.

Иллюстрация одиночества!
Символ недобрый!

---

* официант, уксуса! (*фр.*)

Возглас узнаю я тотчас твой:
Твои ритмы, как розы, подобраны.

Я приду к тебе, вероятно,
Подожди лишь немножечко!
Сердцу скучно и любит твой яд оно —
Ты разрежешь его своим ножичком.

* * *

Небо усталостью стиснуто.
Какого декокта
Очарованный и бисмута
Выпить мне, доктор?

Смерть — милосердие в чепчике —
Укусит любого.
Дьявольские скептики!
Неврастения любови!

Последнее, что я чувствую —
Эротические комбинации.
Магией не излечусь твоей,
Магний, от галлюцинаций!

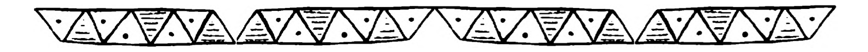
* * *

Тарантелла тарантула!
А я полежу
Утомленным вандалом.

Распните меня,
Сердце снесите на тропики,
Хлопните плотные пробки!
Распните меня.

Брызните кровь,
Механики, из насосов!
Я развратник, но не философ.
Брызните кровь.

Тарантелла тарантула!
А я полежу
Утомленным вандалом.



КОНСТАНТИН БОЛЬШАКОВ

* * *

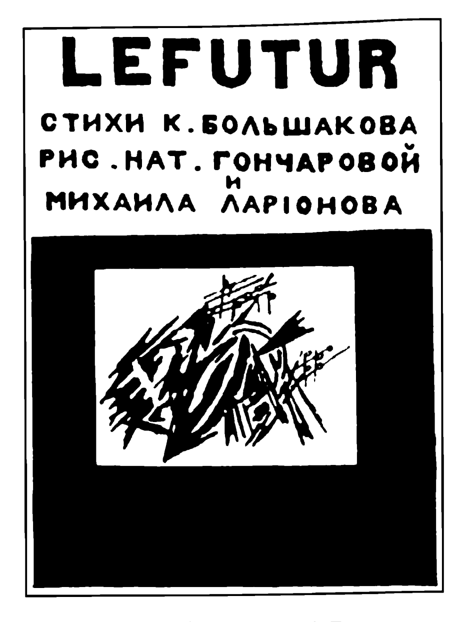
Милостивые государи, сердце разрежьте —
Я не скажу ничего,
Чтобы быть таким, как был прежде,
Чтоб душа ходила в штатской одежде
И, раздевшись, танцевала танго.

Я не скажу ничего,
Если вы бросите сердце, прощупав,
На тротуарное зеркало-камень,
Выбреете голову у сегодня-трупа.
А завтра едва ли зайдет за вами.

Милостивые государи, в штатском костюме
Заставьте душу ходить на прогулки,
Чтоб целовала в вечернем шуме
Слепое небо в слепом переулке.
Сердца, из-под сардинок пустые коробки,
Свесьте, отправляясь на бульвары,
Волочить вуаль желаний, втыкать взорные пробки
В небесный полог, дырявый и старый,
В прозвездные плюньте заплатки.
Хотите ли, чтоб перед вами
Жонглировать словами?
На том же самом бульваре
В таксомоторе сегодня ваши догадки
Бесплатно катаю, Милостивые государи.

Вернисаж осени

Осенней улицы всхлипы вы
Сердцем ловили, сырость лаская.



М. Ларионов. Обложка кн. К. Большакова «Le futur» (1913 г.)

Фольгу окон кофейни Филиппова
Бле́стит брызги асфальтом Тверская.

Дымные взоры рекламы теребят.
Ах, восторга не надо, не надо...
Золотые пуговицы рвали на небе
Звезды, брошенные вашим взглядом.

И вы скользили, единственная, по улице,
Брызгая взором в синюю мглу,
А там, где сумрак, как ваши взоры, тюлится,
За вами следила секунда на углу.

И где обрушились зданья в провалы
Минутной горечи и сердца пустого,
Вам нагло в глаза расхохоталась
Улыбка красная рекламы Шустова.

Вёсны

Эсмерами вердоми труверит весна,
Лисилея полей элилой аллиелит
Визизами визами снует тишина,
Поцелуясь в тишенные вереми трели,
Аксимею, оксами засим изо сна,
Аксимею оксами засим изомелит.
Пенясь ласки велеми велам велена
Лилалет алиловые велими мели.
Эсмерами вердоми труверит весна.
Аллиель! Бескрылатость надкрылий пропели.
Эсмерами вердоми труверит весна.

Осененочь

Ветер, небо опрокинуть тужась,
Исслюнявил мокрым поцелуем стекла.
Плащ дождя срывая, синий ужас
Рвет слепительно фонарь поблеклый.

Телеграфных проволок все скрипки
Об луну разбили пальцы ночи.
Фонари, на лифте роковой ошибки
Поднимая урну улицы, хохочут.

Медным шагом через колокольни,
Тяжеля, пяты ступили годы,
Где, усталой дробью дань трамвай-невольник
Отбивая, вялые секунды отдал.

Осень годов

Иду сухой, как старинная алгебра,
В гостиной осени, как молочный плафон,
Блудливое солнце на палки бра,
Не электричащих, надевает сиянье, треща в немой телефон.

И осыпаются мысли усталого провода,
Задумчивым звоном целуют огни,

Афиша выступления К. Большакова и В. Маяковского в Калуге (1914 г.)

А моих волос бесценное серебро водой,
Седой обливают хилые дни.

Хило прокашляли шаги ушедшего шума,
А я иду и иду в венке жестоких секунд.
Понимаете? Довольно видеть вечер в позе только
негра-грума,
Слишком черного, чтоб было видно, как утаптывается
земной грунт.

* * *

Весна, изысканность мужского туалета.
Безукоризненность, как смокинг, вешних трав,
А мне — моя печаль журчаньем триолета
Струится золотом в янтарность Vin de grave.

Кинематограф слов, улыбок и признаний,
Стремительный побег ажурных вечеров

И абрис полночи на золотом стакане,
Как гонг, картавое гортанно серебро,

И электричество мелькнувших взоров,
Пронзительный рассвет раскрытых глаз.
Весь Ваш подошв я от до зеркала пробора.
Гримасник милых поз, безмолвно-хрупкий час.

Лунный тротуар

Плывут кровавые губы
Вечерним в небе заревом.
Дремлют фабричные трубы.
Сегодня на тротуаре Вам.

Целует месяц следы одиноко ль?
Скользите растерянной улицей.
Луна улыбнулась в бинокль,
Сдергивая пелену лица.

Картавят в призрачной жути
Лунного черепа впадины.
В моем сердце, портмонэ минуте,
Незаметно все секунды украдены

Рассвет

Дремлю за румяненным облаком.
Час, кинутый за заборы, упорно молчит.
Винные этикетки целуют лоб лаком,
Надевая прохожих на шпиль каланчи.

Стеклянные скаты рассветы вдребезги
Разбиты упорством винных столбов.
И от золота, и от пыли не видно в небе зги
Причесывающихся гранитно-лысых лбов.

Разбиваю гранаты любовной памяти,
Красным соком заливаю двери готовых контор,
И ускользает, заранее занятый,
Лифт дня за башенной стрелки взор.

Вечер

Ю. Эгерту

Вечер в ладони тебе отдаю я, безмолвное сердце.
Шагом усталых трамвай на пылающий Запад
Гибкую шею дуги не возносит с печальным упорством;
Рты дуговых фонарей белоснежно оскалили зубы;
Вечер, изысканный франт, в небрежно-помятой панаме
Бродит лениво один по притихшим тревожно панелям;
Лето, как тонкий брегет, у него тихо тикает в строгом
Кармане жилета. Я отдаю тебе вечер в ладони,
безмолвное сердце.

Запах пространств

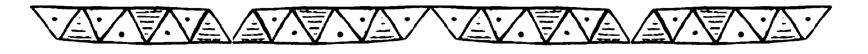
Версты ложились, как дети, в колыбели зелени
На мягкие вздохи изумрудных лугов,
И клочьями дымов, как пухом, устелены
Вскидывались худые ребра канав и мостов,

А над бегом безумья без слез опрокинут
Плещущийся гривами облаков океан,
Где, сложив молитвенные руки, стынут
В муке раскрытые губы пяти очарованных стран.

По тротуарам бульварной зелени в рупор
Седой Колумб отплытье проплакал,
И любовно в небе стелется крошечный Ньюпорт,
И звенит вековой, поросший ржавчиной якорь.

Вскиньтесь забытые одичавшим голосом,
Это ночь украли, это вас хотят обмануть,
Ведь велел же седой Колумб веселый сон
Ветрами бесплодий паруса надуть.

Прощайте забытые острия ученичества!
Обманули, украли, и теперь
Повешенный взор электричества
Умирающий мечется, как пленный зверь.



РЮРИК ИВНЕВ

На Волге

Ждать и смотреть на рекламы,
На будочки, на буфет, на всех,
Мысли всегда те же самые:
Любовь, Смерть, Грех.
Кто-нибудь пройдет сердитый,
Кто-нибудь — голубой,
Голос шуршит разбитый,
Шарманщик с птичкой-судьбой.

Все равно: вот взял билетик
— Проживешь до 97-ми лет —
Как одинаково все на свете,
Хорошо еще, что я поэт.

Ожиданье, печаль и томленье —
Все то же самое, а впрочем — нет!
Я выдумываю какое-нибудь приключенье,
Хорошо еще, что я поэт!

* * *

1.

Был ветер особенно неприятный,
И было жутко и странно мне,
На мне было пальто ватное
И кашнэ, приготовленное к весне.

Когда подходил я к перилам,
Нева бросала мне иглы в лицо

И называла меня милым
Поэтом и чтецом.

Я был растерян и немного жалок,
А ветер кричал, визжал, рыдал.
Вода кидала много гнилых балок
На берег, где я стоял.

А когда домой я возвращался ночью,
Я понял только одно:
Что все мысли — облачные клочья,
А главное — это дно.

2.

Трогательную строчку из романса
Вы пропели и сказали — люблю —
Я вспомнил банальные звуки вальса
И вечер, похожий на букву Ю.

Ах, зачем тогда со мной не говорили
Так трогательно и светло!
Помню скамейку, серую от пыли,
Желтую речку, подгнившее весло.

А теперь фасад особняка графа Витте,
Несносный ветер (начало зимы).
Милый друг, скажите, скажите:
Любим ли друг друга мы?

3.

Каждый раз новое одеянье:
То белая вата снега, то чугунный блеск!
Я вспоминаю тебя, дорогая няня,
И мое детство, и лес.

Не удивляйтесь такому сопоставленью,
Я многого не говорю
Даже стихотворенью,
Которое творю.

Прохожу мимо. И только профиль
Метнется в сторону, блеснув, как миф.

Я буду дома пить черный кофе,
О встречах каменных забыв.

* * *

Точно из развратного дома вырвавшаяся служительница
Душа забегала по переулкам (без эпитета).
Ноги — как папиросы, ищущие пепельницу;
Ах, об этих признаниях другим не говорите.

Правда, часто глазам, покрасневшим от нечисти,
Какие-то далекие селения бредятся,
И даже иногда плавающая в вечности
Обстреливаемая поэтами Медведица.

И тогда становится стыдно от мелочей,
Непринимаемых обыкновенно во внимание,
Бейте, бейте железом, за дело.
Чей Удар сильнее — тому поклон, покаяние...

* * *

В моем организме не хватает какого-то винтика
Для того, чтобы мою безалаберность привести в порядок,
Не поможет мне ни гуммиарабик, ни синдетикон,
Я — растение не для обыкновенных грядок.

А в лица глупо улыбающимся шаблонцам
Я выплесну бочку своей фантазии,
И она заиграет, как осколки солнца,
До мучительности — в своем разнообразии.

Написав рифмованные строчки, как это полагается,
Я закрою платочком лицо, опустившись,
И напомню движеньями умирающего зайца,
Долго не спавшего и долго не евшего.

А душа закроется, как копилка железная,
И никто не поинтересуется заглянуть в щелку
На любовь, чьими-то ножницами изрезанную
И разложенную по кусочкам на полочки.

БОРИС ЛАВРЕНЕВ

Б. Лавренев (фото 1916 г.)

Nocturne

Задыхающийся храп рысака
И топот копыт по рябой мостовой;
Как брызги чернил распластались облака
По ситцу небесных обой.

Коснеющие стены домов
В зеленом мерцанье слепых фонарей,
Четкое звяканье брызжущих огнями подков
Впивается в сердце острей.

Пускай никто не поверит мне,
Я бедный чудак, набеленный Пьеро,
Но детские руки ее я целовал не во сне
И пил ее смеха серебро.

Вы скажете мне: Ах, ты глуп,
Ты жалкий актер, ты влюблен в пустяки.
Не верю — осталась красная помада губ
Пятном на белилах щеки.

Не верю, я слышал и смех, и плач,
И робкие просьбы: не целуйте... оставь...
Но разве то, что нас мчит бульваром лихач,
Только сон, а не светлая явь?

Что же, смейтесь, пусть я чудак,
И пусть я в ночи утону без следа,
Но на моей щеке горит раскаленный мак,
А у вас его не будет никогда.

Боевая тревога

Из цикла «Дредноутовые поэзы»

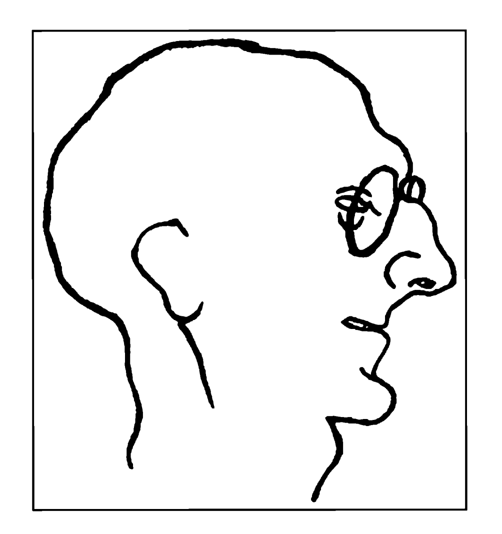
Мы автоматы-куклы на колоссальном дредноуте,
Громадной стальной коробке.
Души к мистериям грома, друзья, приготовьте,
В реве огней не будьте робки.

Кто душу свою в безопасность сегодня спрячет,
Того назовем мы трусом.
Дьявол игриво посвистывает в сплетеньях мачт,
Упиваясь садическим вкусом.

Он знает, что все мы — обреченные ему пленники.
Ну что ж! Посмеемся над ним без страха.
С алым шелестом развевается на брам-стеньге
Красный лоскут боевого флага.

По башням, по палубам! Сигнал к бою подан нам
Тра-та-та-та! Запрячем тревогу внутрь.
Смело навстречу врагу на гиганте быстроходном,
Разламывая морской перламутр.

Руки, друзья! В буре, в грохоте, в хохоте плещущем
В злобной пене волнных верхушек,
Отрадно улавливать ассонансы в оркестре режущем
Кашляющих громово пушек.



М. Синякова. Портрет С. Третьякова

СЕРГЕЙ ТРЕТЬЯКОВ

* * *

Мы чаю не допили,
Оставили тартинки.
На быстром Опеле
На пляж, на пляж.

Белеют в синеве пески,
В воде — паутинки.
Гитары вдребезги,
Мир наш, мир наш.

Сирена неистово
Взывает с испугом.
Пространства чистого
Мильоны верст.

Пейзажи взморских сумерек
Заходили кругом.
Мы все без нумера,
Нас только горсть.

Колей и выдолбин
Не стало на дороге.
Сквозь воздух выдолбим
Мы коридор.

Шарахнулись лошади,
Вздрогнул месяц трехрогий.
Вы ль запорошите
Наш метеор.

* * *

Зафонарело слишком скоро.
Октябрь взошел на календарь.
Иду в чуть-чуть холодный город
И примороженную гарь.
Там у корней восьмиэтажий
Я буду стынуть у витрин
И мелкий стрекот экипажей
Мне отстучит стихи былин.
Я буду схватывать, как ветер,
Мельканья взглядов и ресниц,
А провода спрядутся в сети
Стально-дрожащих верениц.
Мне будут щелкать в глаз рекламы
Свои названья и цвета,
И в смене шороха и гама
Родится новая мечта.
И врежется лицо шофера,
И присталь взора без огня,
И дрожь беззвучного опора,
Чуть не задевшая меня.

НАДЕЖДА ЛЬВОВА

* * *

Суматоха и грохот ожившей платформы...
Почему-то запомнились: черный номер «5»
И желтые канты электротехнической формы...
Ах, зачем я пошла его провожать!

Если бы, если бы во сне это было!
Он жадно шептал: «Согласись, согласись»,
И, почти соглашаясь, «нет» — я твердила,
А за меня плакала серая высь.

Было печально, непонятно-печально
Любимое лицо за стеклом wagon-lits.
На губах алел поцелуй прощальный —
Поезд спрятался вдали.

А когда я спускалась со ступенек вокзала,
Ко мне наклонился господин в котелке,
Бесстыдно шепча... И на улыбку нахала
Я улыбнулась в своей тоске.

Центрифуга

О ЛИРИЧЕСКОЙ ТЕМЕ

(18 экскурсов в ее области)

I

Чтоб очаровывать сердца,
Чтоб возбуждать рукоплесканья,
Я слышал, будто для певца
Всего нужнее дарованье.

От бездарных поэтов мы отмежевываемся, ибо форма их души только форма движений ротационной машины. Но и талантливого поэта мы или принимаем, или принимаем отчасти, или вовсе отвергаем. И это так потому, что мы рассматриваем поэта с точки зрения действенности лиричности его души.

В стихотворении не одна форма, не одно содержание. Мы имеем в нем ряд форм, ряд содержаний; — как бы формулу бинома Ньютона; — где середина формулы заменена точками; точки есть тайное и невскрываемое место единения формы и содержания. <...>

<...> всякое, не душой рожденное и ею бесконечно поддержанное содержание отразится на поэме так, что читатель получит бьющую в глаза голую форму. Она не есть лирическое подтверждение содержания, ибо лирика лежит над (или под) формой и содержанием. <...>

III

Лирику нельзя противополагать эпосу. Лирика есть особый элемент поэзии; она присутствует и в эпосе и в «лирике» в академическом смысле. <...>

IV

Единственный пафос, которым живет и которым творится поэзия — лирический.

Внесение в поэзию какого-либо иного пафоса ставит всякую поэму в неустойчивое равновесие, — центр тяжести ее находится вне ее самой. <...>

V

Лирика имеет прямую связь лишь с идеей стихотворения.

Однако не с мыслью его. И мыслитель еще не поэт, если не развивает мысль свою лирически. Одна прекрасная (формальная) одежда мысли еще не спасает стихотворения (сравн. Баратынский — «О, мысль, тебе удел цветка...»). Преобладание моралистической, эмпирической мысли (явно правильной) губит стихотворение. И двояко: — ибо нет надобности 1) более-менее очевидные истины пояснять (неизбежно слабыми) образами и 2) заставлять лирику распевать: «друзья мои, будьте культурны». Резонерство есть всюду, а тем более в стихах, вещь достаточно невыносимая. Тут уж ошибка в оформлении переживания. Поэт механически фиксирует переживание в его сопровождавших словах. Как бы они точны ни были, всегда они — стукотня, а не поэзия. Хорошо, конечно, говорить существенно, но поэзия не есть сметка и лучше в ней не договорить, чем переговорить. <...>

X

Лирика — элемент поэзии sui generis*. С одной стороны, она заключена в архитектонике образов, малых символов etc., с другой стороны, она владеет ими, управляет ими. Она существует ранее, чем существует цепь образов. Она появляется на миг перед читателем, и ее выражения назовем: «поэтичностью», «поэзией в стихах», то, более определенно (определенность, разумеется, зависит от критических сил читателя) — «напевностью». То появится она улыбчивой легкостью, то ясностью учреждает поэтическое единство:

---

* своеобразно, по природе (*лат.*).

На бунтующее море
Льет примирительный елей.

Так она проходит чистой и не терпит чужих вторжений в свою область. И степень чистоты ее определяет степень принадлежности данного стихотворения к поэзии. Не необходимо ей тяжелое убранство «великолепных» образов. Не нужны ей всякие провинциализмы (за этими деревьями — леса не видно). Кто лирику положит убранствами этими — станет декадентом. Кто метаформу всего стихотворения вознесет над нею — станет сухим и тяжелым. Она друг поэта: — дает ему она глагол, ибо она во всем и «тема» ей не преграда. <...>

XIII

Разрушение синтаксической (ортодоксальной) правильности фразы производит на читающего особое действие. По данным психофизики, мы читаем целыми выражениями — роль слова стирается, и слово не поет, не говорит, а лишь — *напечатано*. При перестроенном синтаксисе перед нами сначала возникает ряд ничем не связанных слов. И сила слова действует на нас раньше, чем сила выражения, фразы. Это необычайно сильное поэтическое средство. <...>

XIV

Эпитеты (метаформа и т. п.), кроме того, что апеллируют к апперцептивным ассоциациям читателя, вызывают иные ассоциации, повторяясь — появляясь снова и снова в стихотворении в другой оправе. То же справедливо — еще в большей степени — относительно отдельных слов.

Лирической малой идее (монаде) неможно оставаться на одном месте, — но и невозможно ей основаться и на ином месте:

Нет, предписан ей закон:
Рано ль, поздно ль возвратиться
На старинный небосклон.

Это непрестанное движение эпитетов, слов etc. по всему пространству стихотворения есть — так сказать — его *лирическая*

жизнь, и мертво стихотворение, где оно невелико. (Потому-то, например, сонет — форма, предписывающая употреблять в одном стихотворении каждое данное слово не больше одного раза — есть принадлежность *холодных*, статических поэтов.)

Такое движение существует не только в поэме, стихотворении каком-либо, — но в целой книге, во всем творчестве отдельного поэта. Потому-то некоторый поверхностный критик и говорил однажды о «словах-тиках».

Лестница, от поэта к читателю идущая, по теориям Малларме построенная, рисуется так:

ПОЭТ
созерцание
возмущение
настроение
стихотворение
внушение
настроение
постижение
ЧИТАТЕЛЬ

Эта лестница возникает в каждый данный момент; цепь таких лестниц возникает из всего стихотворения, образуя — если так можно выразиться — некий, между поэтом и читателем, безостановочно пролетающий, *лирический простор*. <...>

XVII

Не в сказке ли лирика? — не в лирике ли сказка? Новалис говорил про сказку: «Сказка есть как бы изображение сна... гармонические сюиты Эоловой арфы, сама Природа... В истинной сказке все должно быть странным, таинственным, разъединенным; все должно быть одушевлено... Мир сказки противоположен миру реальному так же, как Хаос дезорганизованному миру... Истинная сказка есть в одно и то же время пророческое описание, идеальное описание, безусловно характерное описание...»

Это суть все пути лирики.

А задача ее — *создать внутреннюю жизнь, создать движение в поэме*, которое связывает читателя и поэта.

Создать тот *лирический простор*, о котором мы говорили.

Лирика:

a) организует ряд форм-содержаний;

b) возводит гармонию;

c) оживляет эпос;

d) устанавливает свой пафос единственным для поэзии;

e) изгоняет всякие иные цели, кроме своих;

f) утверждает методы символизации;

g) устрояет поэтическое единство;

h) связывает эпитеты, образы etc.; <...>

m) оживляет слово;

n) проводит эпитеты в метафоры и образы, явное сим создавая движение;

o) перемещает слова, эпитеты, метафоры, — создавая лирический простор.

Поэтому мы должны признать лирику главным средством и причиной созданий поэзии.

XVIII

В стихотворении, говоря вообще, — три темы.

Тема содержания, тема формы, тема лирики.

Тема содержания распадается на массу таких же малый тем; тема формы — тоже.

Тема лирическая не распадается — она едина — лишь пронизывает она и контентуальные и формальные темы.

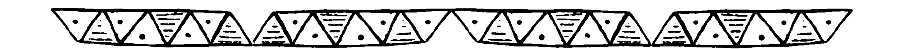
Лирическая тема есть — задача построения движений лирических монад.

Сергей Бобров

ТУРБОПЭАН

Завертелась ЦЕНТРИФУГА,
Распустила колеса:
Оглушительные свисты
Блеск парящих сплетных рук!
— Молотилка ЦЕНТРИФУГИ,
Меднолобцев сокруши!
Выспрь вертительные круги
Днесь умчащейся души; —
Блеск лиет, увалов клики,
Высей дымный весен штурм, —
Взвейся непостигновенно
В трюм исторгни кипень шум.
В бесконечном лете вырви
Построительных огней, —
Расступенных небосводей
Распластанный РУКОНОГ;
Но, втекая — стремись птицей,
Улетится наш легкий, легкий зрак!
— И над миром высоко гнездятся
Асеев, Бобров, Пастернак.

О, протки чудесий туго
Беспристрастий любосот,
Преблаженствуй, ЦЕНТРИФУГА,
В освистелый круголет.



ГРАМОТА

Мы, меньше всего желавшие междоусобий в Русской Поэзии, отвечавшие молчанием на неоднократные заигрыванья пассеистов, не желая больше поощрять наглость зарвавшейся банды, присвоившей себе имя Русских футуристов, заявляем им в лицо, дабы вывести общество из заблуждения, коим они пользуются для личных своих расчетов, следующее:

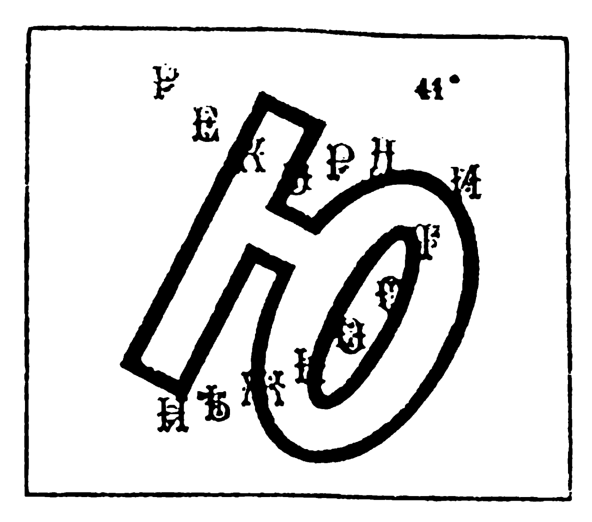
1. Вы предатели и ренегаты, ибо осмеливаетесь глумиться над делом первого Русского Футуриста покойного И. В. Игнатьева (стр. 130 «Первого Журнала Русских Футуристов»).

2. Вы самозванцы ибо А) Вас и именно Вас назвал пассеистами главнокомандующий армиями футуристов Ф. Т. Маринетти в бытность свою в Москве; Вы тщетно старались представить ему фальшивые паспорта, собственноручно сфабрикованные Вами под футуристические; он не захотел проверять их подлинности, настолько наивна была подделка; В) Старший русский Футурист И. Северянин публично (в газетах) указал Ваше место в пределах родины, ибо Вы со своей деятельностью давно подошли под нормы некоего кодекса, действующего в Империи.

3. Организовав трест российских Бездарей*, Вы с злобой и бесстыдством забываете о порядочности и распространяете клеветнические сплетни о поэтах, инакомыслящих с Вами (стр. 141 «Первого Журнала Русских Футуристов»).

4. Вы трусы, ибо, ратуя за подъятое забрало и клеймя псевдоним — анониму, Вы прикрываете инсинуаторов своего лагеря вымышленными именами (стр. 131, 141, 142).

* Мы не имеем в виду Хлебникова и Маяковского, поэтов, очевидно, по молодости лет не отвечающих за своих товарищей.

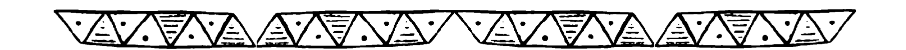


И. Зданевич. Рекорд нежности (1919 г.)

5. Вы трусы и еще раз, так как, желая во что бы то ни стало очернить Ваших противников в поэзии и приводя статьи, якобы реабилитирующие Вашу истинность в глазах будущников, — Вы умышленно пропускаете все наиболее для Вас компрометантное (стр. 130, «Журнал Русских Футуристов»).

Вновь повторяя все эпитеты, характеризующие Вас в грамоте этой, мы, подписывая полными именами, говорим Вам в лицо: если у Вас есть средства оправдания, мы готовы отвечать за свои слова. Если эти оправдания будут лишь новыми сплетнями и инсинуациями анонимов и псевдонимов, то Вы, ложно именующие себя «Русскими Футуристами», будете поставлены в необходимость получить в руки свой истинный послужной список ПАССЕИСТОВ.

Николай Асеев, Сергей Бобров,
Илья Зданевич, Борис Пастернак



ВАССЕРМАНОВА РЕАКЦИЯ

В наш век... демократизма и техники понятия призвания и личного дара становятся вредными предрассудками. «Laisser faire, laisser passer» * проникает и в область художественного производства. В блаженные времена кустарно-цехового строя своеобразие человеческих способностей было еще той живою правдой, к голосу которой не только прислушивался сам производитель, но которым руководствовался и потребитель в своих запросах. К седой этой старине нужно отнести и такие ныне смысла лишившиеся выраженья, как талант, feu sacre ** и т. п. <...>

Как и всегда, знак был подан с рынка. У читателя нет потребности в сношениях с деятелем Dei gratia ***, как не занимает его и вопрос о том, задуман ли узор его сукна ланкастерским суконоделом или безымянно подкинут машиною. Демократизация спроса была с восторгом замечена из всяческих мансард и мезонинов, ныне кооперативных депо, с напрасно удержанною терминологией, утратившей всякий смысл.

Те сомнения в личном избранничестве, которые доселе скрашивали ореолом мученичества любую историю дарования, были отброшены. И не потому, чтобы рассеяны были они внезапным блаженством во все степени посвящающего труда, но скорее именно по тому самому, что те сомнения нашли любопытное себе подтверждение. Негласный манифест потребляющей толпы о низложении гения и уничтожении последних геральдических

---

* «Не препятствуйте, дайте дорогу» (*фр.*).
** священный огонь (*фр.*).
*** милостию Божией (*лат.*).

отличий явился признанием духовного пролетариата в его правах на художнический труд.

Клиент-читатель стал господином нового вида промышленности. В такой обстановке бездарность стала единственно урочным родом дарования. Это избавило держателя от своеволия мастера-собственника.

Читатель неузнаваем сейчас. Он или без разбору принимает все, что выпускает к его услугам индустрия последних сроков, или же с тем же безразличием отвергает все рыночные новинки, из слепого недоверия все к той же, на его взгляд, недостаточно испытанной дате. Дата и снова дата, вот что притягивает его или отталкивает.

Но нет читателя, который умел бы отличать поэта от самозванца, ибо нет читателя, который ждал и нуждался бы в поэте. Есть передовой и есть отсталый читатель, вот и все. Привычка — добрый гений последнего, непривычное — опият первого. <...>

Мнимо художественные продукты подлежат исследованию какой угодно теории, но они не представляют для эстетики ни малейшего интереса. Исходная точка футуризма в общем такова, что экземпляры, ложно к нему относимые, подпадают ведению социально-экономических дисциплин.

Истинный футуризм существует. Мы назовем Хлебникова, с некоторыми оговорками Маяковского, только отчасти — Большакова и поэтов из группы «Петербургского глашатая».

Существует футуризм истинный. Уже этого было бы достаточно для того, чтобы существенно ожидать и ложного футуризма. Действительность предваряет нас в наших догадках. Среди ее сокровищ есть у нее про нас и теоретически допущенный нами вид. <...>

В. Шершеневич, жертва юридической доступности стихотворчества как эмансипированного ремесла.

В последних его фабрикатах совершенно отсутствует все то, тайна чего и не подозревается непосвященными, и напротив, они изобилуют зато всем тем, в чем публика всегда видела родовой признак поэзии. Соответствие это настолько полно, что мы вынуждены сознание производителя приравнять к сознанию потребителя, а такое уравнение есть формула непроизводительного, посреднического сознания.

Лирический деятель, называйте его как хотите — начало интегрирующее, прежде всего. Элементы, которые подвергаются такой интеграции или, лучше, от нее только получают свою жизнь, глубоко в сравнении с нею несущественны.

Последовательный прозаизм шершеневичевых строф (мы говорим о стихах, помещенных в журнале «футуристов») проистекает вовсе не от того бытового балласта, которым он обременяет метафорический свой аппарат. Повторяем, это все лишь элементы, и мы отказываем им во всяком самостоятельном значении. Как таковые, они модулятивно влияли бы на общий строй стиха, если бы ферментом их движения было лирическое целое. Достаточно, к примеру, указать на Маяковского, у которого какоморфия, с точки зрения обывательской, образом оправдывается движением лирической мысли. Тематизм, другими словами quantité imaginaire *, в стихах Шершеневича отсутствует. Это и есть как раз тот элемент, который не поддается определению покупщика и не может поэтому стать условием спроса и сбыта. Начало это вообще выше понимания нашего индустриала, и мы предоставляем более счастливым его соседям, поэтам Маяковскому и Большакову, разъяснить своему партнеру, что под темою разумеется никак не руководящая идея или литературный сюжет, но как раз то, что заставляет Большакова ломать грамматику в строках:

Сымпровизировать в улыбаться искусство...
Чтобы взоры были, скользя коленей, о нет, не близки...

или:

Потому, что вертеться веки сомкнуты...
Потому, что вертеться грезится сердце...

Черта эта, составляющая единственную соль большаковского жанра, и есть лирическая основа его пьес, тот интеграл бесконечной функции, вне которой конечную метафору постигла бы судьба констант и шершеневичевых метафор. Говоря популярно, не будь в некоторых строчках Большакова такой стихии, к которой Шершеневич, как критик, обнаруживает курьезную глухоту,

---

* мнимая величина (*фр.*).

коллекция его сравнений представляла бы собою праздную симуляцию расстроенного внимания, не более того. И мы без труда нашли бы экономических виновников такого расстройства.

Фигуральная образность, вот что связывалось всегда в представлении обывателя с понятием поэзии. И так как историческое место разбираемых строф — в истории спроса, то снова нас не должна удивлять та половинчатая новизна, с какою, сверх всякой надобности, заполняются футуризмом фигурационные гнезда стихотворения, нисколько не задевая другой, единственно существенной, но публике неведомой тематической стороны.

Однако и строй метафоры шершеневичевой таков, что не кажется она вызванною внутренней потребностью в ней поэта, но внушенной условиями внешнего потребления.

Если метафору хочется сравнить с тем узорчатым замком, ключ от коего хранит один лишь поэт, да и это — в худших случаях; с замком, сквозь скважину которого разве только подсмотришь за таящейся в stanz'е затворницей (см. Dante, De vulgari eloquio *, игра слов stanza — горница и станс, стихотворная форма), ключи от шершеневичевских затворов — в руках любителей из толпы.

Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда по смежности — вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически. Самостоятельная потребность в сближении по сходству просто не мыслима. Зато такое, и только такое сближение может быть затребовано извне. Неужели Шершеневич не знает, что непроницаемое в своей окраске слово не может заимствовать окраски от сравниваемого, что окрашивает представление только болезненная необходимость в сближении, та чересполосность, которая царит в лирически нагнетенном сознании. Такое неведение и приводит его к Апеннинскому сапогу; тому самому, которым был дан первый толчок обращению Шершеневича в футуриста; тому самому, след которого не изгладился, вероятно, и по нынешний еще день на половиках московских коридоров.

---

* «О простонародной речи» (*лат.*).

Образ мыслей Шершеневича — научно описательный. Это тот вид мышления, который, оставляя нетронутым все синтаксическое богатство языка академического, не говоря уже об уклоняющихся от этого канона попытках, разражается градом категорических положений типа: S есть P. Простые предложения, нескончаемые вереницы подлежащих, сказуемых и обстоятельств ложатся правильными рядами, разделенные точками, символами терпеливого предчувствия последней, до которой иным и случается доходить.

Нас мало интересуют те фигурационные диковинки, которыми уснащены однообразные жардиньерки его шаблонных предложений. Природа этих последних такова, что с места же отбрасывают они нас в область факта, научного явления, протокола. Так именно мыслит мечтательный обыватель, воспитанный на определениях, суждениях, описаниях. В таком именно стиле пишет он свои прочувствованные послания с Волги или из Швейцарии. Не надо удивляться тому, что этот склад его мысли выразился в продукте, футуристически изготовленном по его плану.

Борис Пастернак

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О «ЛЕТОРЕЕ»

Видение слова преследует человечество со времен первобытных. В слове человек узнает самого себя.

Слышимый мир огромнее мира видимого, так как в нем есть кроме названий — имен мира видимого — звания мыслей, воплощаемых без пространственной помощи. Ряды душевых движений, вызывающих к жизни слово, превращаются в хотенье творца, вызывающее к жизни строку и стих. Но слово всегда позади человека. Больнее же всего кинутые в спину: речи, слухи, брань. Язык без костей; он гибок и силен и бросает слова далеко. Все дело в *оснастке* слова; уснастить его можно по-разному: умом, либо красотой, либо жизнью.

Ум вливает в слово яд, красота дает ему полет, а жизнь лишь в том сочетании звуков, что остаются у людей многовечно, открываясь внезапно созвучиями корней в языках разных рас. Ядовитое слово ранит и умирает, летное — облетает легко город, страну, мир, задевая крылами множества губ, перекликая многоповторенным эхом, но *живое* — живет не будя повторенным, быть может, ни разу долгое время — как в дереве огонь. К такому слову устремлены дыхания всех существ и — кто знает — не обгонят ли в этом человека — камни, потому что немота человека охватывает все чаще и все на большие промежутки веков.

Но такое слово жжется больнее, чем раскаленная медь. Рынок, взявший огромную кису остывших, истертых слов, доволен их службой обменной монеты. Он принимает за злобную шутку горячие деньги. Он студит их, затаптывая каблуками в грязный снег.

И, если весной находят новенькие блестящие денежки — они уже холодны и радуют своей позволительностью к ним прикос-

нуться. О, несчастные классики, купившие нищенство за ласку рынка! И старость!

Не хлеб и рыбы — камни и змей несите на рынок... Еще и еще раз утверждайте единственную ответственность творчества — правило новаторства. Но не технического ...изма, а признания за каждым пишущим своего не боящегося хотенья, поражающего ходячий смысл. Родится ли слово жизни в душе избранника — это все равно неизвестно будет толпе. Красота и ядовитость — только сподручники. Их может и не быть. Слово у современного человечества может явиться только в стихе. А стих не является размерной однообразной качкой купе первого класса, как думали доселе. Он без костей размера! Он без третьего блюда рифмы! Он только сочетание звуков, ведомых проснувшейся волей. Боевое слово является в нем внезапно, поражая чувство и ум. Напряженная душевною силою речь!

Поэтому для нас необязательны ни ранее существовавшее правило о содержании творимого, ни ныне вошедшее в силу учение о форме слова и слога. Поток звуков может образовать мысли, НО ОНИ НИКОГДА НЕ БУДУТ УПРАВЛЯТЬ ИМ. Стих может быть размерен и созвучен, НО РАЗМЕР И СОЗВУЧИЕ НЕ МОГУТ БЫТЬ ПРИЗНАКАМИ СТИХА.

Дикое слово ведется нами из душевных дремлин.

Может быть оно умрет не вынесши неволи. Но может быть дойдет и, разъяренное, перервет горла домашним псам, ревниво охраняющим за корм и угол, лавчонки рынка.

Лирень

ДВА СЛОВА О ФОРМЕ И СОДЕРЖАНИИ

Не так давно из весьма левым себя именующего лагеря на вопрос: каково новое искусство и чем оно отличается от старого? — последовала такая формула: «1) искусство досимволическое: содержание превалировало над формой; 2) искусство символистов: равенство формы и содержания; 3) искусство футуризма: форма превалирует над содержанием».

Формулы такой следовало дожидаться. Он совершенно необходима, иначе мы не будем понимать, о чем говорить. Отношение к форме и содержанию существенно определяет художника. По этим немногим словам мы имеем полное основание судить о теоретическом и миросозерцательном багаже лиц, которым улыбается такая позиция.

Формула эта, по внешнему своему виду, обладает всем, чем такой формуле обладать приходится. Она не только отмежевывает футуризм от недавнего символизма, но и указывает его место в словесности вообще. Но, увы, это только по внешности, внутренняя сторона ее ничтожна. Уже не говоря о том, что символическая школа последнего времени не может быть противопоставлена всей мировой литературе (да и где был символизм? Французский — нечто весьма далекое от русского. Верлен, Малларме, Рембо — много ли оказали на русскую литературу влияния? В Германии... но ужели сверхэстеты школы Стефана Георге — прекрасного версификатора — и один Рильке делают символизм? Не все ли это? Остаются: Уайльд, Гамсун, Аннунцио, Ибаньес, Дёглас, Пшибышевский и всякие Манны), мы должны всячески эту формулу отвергнуть. Первая ее часть относится к поэзии досимволической, преимущественно к поэзии реалистической. Только средина формулы постижима непосредственно, края ее,

первая и третья часть — негативны. То есть реалисты (кто это, между прочим?) отвергали форму, футуристы отвергают содержание. Так в буквальном значении — реализм бесформенен, футуризм бессодержателен. Но оба эти определения (не говоря об их бесформенности и бессодержательности) совершенно бессмысленны. Символизм вовсе не присваивал себе исключительные права на формулу «содержание равенствует форме», что было его философским осознанием всей сущности искусства, никто из символистов не пытался на деле применять это речение, да это и не могло иметь места, — нельзя же, в самом деле, себе приказать: буду гармоничным. Если в построении стихов и были попытки утвердить (в конце концов, внешними приемами) это положение, то эти случаи — тому обратное доказательство.

Познание немыслимо без субъекта и объекта. Но объект не может существовать без формы и содержания. Содержание есть элемент его становящести, форма — элемент становления. <...>

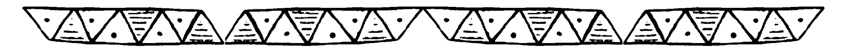
То, что мы сказали, относится и к реалистам, и к символистам. Деревянные аллегории лихого «новатора», уснащенные самыми дешевыми и простейшими риторическими фигурами, подчинятся схеме нашей так же хорошо, как и сложнейшие анаколуфы Тютчева.

Совершенно ясно, что без одного из указанных элементов речение просто перестанет существовать. Чего же стоит тогда приведенная нами формула «футуризма»? И что же она после всего этого? — Она есть всего-навсего чисто обывательское рассуждение, ничуть не теоретическое. Просто-напросто она значит, что реалисты обращали все свое внимание на содержание (и как это плоско и неглубоко), символисты делили свои пристрастия поровну между содержанием и формой, а «футуристам» нравится форма. Теперь, освобожденная от своих quasi-научных и quasi-теоретических обрамлений и лишенная всякой торжественности, формула эта предстает нам как простейший пустяк. Теперь очень ясно, что это сболтнуто так себе, чтобы запугать и запутать неопытного читателя. Формула эта, по существу своему, глубоко неверна, — указывает на незнакомство ее автора с творениями тех, о ком он говорит, и его совершенное непонимание ни реализма, ни символизма, ни нового искусства (имя — ad

libitum). Реалисты знали и любили форму (об уродливых проявлениях реализма вроде Надсона и Золя говорить нечего), символисты весьма мало заботились о содержании, определяя нарочито его отдаленно и туманно. Если бы «футуризм» отрицал содержание, мы не слыхали бы такого гимна контенуальным завоеваниям мира.

Вот и все. Чего же стоят «теоретики», выступающие перед нами с таким умственным багажом и такой культурой.

Э. П. Бик



СЕРГЕЙ БОБРОВ

Из оратории «Лира лир»

* * *

Сумасшедший пляс — хороводом
Нас уводит. — шепчет, шипит, горит: —
— Воздвигайте новое Замбези,
Новый Берингов порлив,

Новую Атлантиду!
В неразрывные взрывы —
На бегущих марганце и железе,
Новую жизни кариатиду

Радиоактивное творчество!
Эманировать жизнь — блеск —
В блески данцигской водки
В напиток Фауста.

* * *

Нам осталось лишь встретить ее
Бег, ее руки, уста, очей чернь и синь
И тонкими лирами отметить
Ее жизнь.

Будь же смарагдовым осиянием,
Будь же золотом непобедимым,
Будь знамением белизны,
Неуследимыми вратами,

Будь светильником на наш мир
Пребывающая в небытии
Лира лир.

Азовское море

Вскипает застывший черный шелк,
Спины песков рыжи;
Плетется мясной мухой паровоз,
Прокусывая ленты дымков.
Сеть степей. Молчите же вы —
И колес заштатные вопли.
И в туман. Хижин рябь.
Сутолок устывшая марь.
Четыре шага до шелка,
Шелк несется, скрябает берегом:
— Жестяное Азовское море. — Рычи,
Белоязыкой волны жало.
Скребется простор и хлюпает грузно,
Накален взор и топь;
Звонит, бурчит оцинкованная волна
И жалом жерло желти лижет.

БОРИС ПАСТЕРНАК

Б. Пастернак (фото 1915 г.)

Мельхиор

Храмовой в малахите ли колен,
Возлелеян в сребре ль косогор —
Многодольную голь колоколен
Мелководный несет мельхиор.

Над канавой изнеженной сиво
Столбенеют в тускле берега,
Оттого что мосты без отзыву
Водопьянью над згой бочага,

Но, курчавой крушася карелой,
По бересте дворцовой раздран
Обольется и кремль обгорелый
Теплой смирной стоячих румян.

Как под стены зоряни зарытой,
За окоп, под босой бастион

Волокиты мосты — волокиту
Собирают в дорожный погон.

И, братаясь, раскат со раскатом
Башни слюбятся сердцу на том,
Что, балакирем склабясь над блатом,
Разболтает пустой часоем.

Об Иване Великом

В тверди «тверда слова рцы»
Заторел дворцовый торец,
Прорывает студенцы
Чернолатый Ратоборец.

С листовых его желез
Дробью растеклась столица,
Ей несет наперерез
«Твердо слово рцы» копытце.

Из желобчатых ложбин
Из-за захолоней хлёблых
За полблином целый блин
Разминает белый облак.

А его обводит кисть,
Шибкой сини птичий причет,
В поцелуях — цвель и чисть
Косит, носит, пишет, кличет.

В небе пестуны-писцы
Засинь в чистоте содержат.
Шоры, говор, тор, но тверже
Твердо, твердо слово рцы.

* * *

Константину Локсу

Февраль! Достать чернил и плакать,
Писать о феврале навзрыд,

Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит!

Достать пролетку. За шесть гривен,
Чрез благовест, чрез клик колес,
Перенестись туда, где ливень
Сличил чернила с горем слез,
Где, как обугленные груши,
На ветках — тысячи грачей,
Где грусть за грустию обрушит
Февраль в бессонницу очей.

Крики весны водой чернеют,
И город криками изрыт,
Доколе песнь не засинеет
Там, над чернилами — навзрыд.

* * *

Как бронзовый золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.

И, как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу,
Где тополь обветшало-серый
Завесил лунную межу,

Где тихо шествующей тайны
Меж яблонь пепельный прибой;
Где ты над всем, как помост свайный
И даже небо — под тобой.

О, ночь, немая беззащитность
Пред натиском тенет — имен,
Что нашей мысли ненасытность
Расставила под твой Эон!

* * *

Не подняться дню в усилиях светилен,
Не совлечь земле крещенских покрывал, —
Но, как и земля, бывалым обессилен,
Но, как и снега, я к персти дней припал.

Далеко не тот, которого вы знали,
Кто я как не встречи краткая стрела?
А теперь — в зимовий глохнущем забрале —
Широта разлуки, пепельная мгла.

А теперь и я, не дрогнущей портьерой
Тяжко погребу усопшее окно,
Спи же, спи же, мальчик, и во сне уверуй,
Что с тобой, былым, я, нынешний — одно.

Нежится простор, как дымногрудый филин,
Дремлет круг пернатых и незрячих свеч.
Не подняться дню в усилиях светилен,
Покрывал крещенских ночи не совлечь.

Вокзал

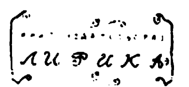
Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный верный рассказчик,
Границы горюнивший люк.

Бывало — вся жизнь моя — в шарфе,
Лишь только составлен резерв;
И сроком дымящихся гарпий,
Влюбленный терзается нерв;

Бывало, посмертно задымлен
Отбытий ее горизонт,
Отсутствуют профили римлян
И как-то нездешен beau monde*.

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал

* высший свет (*фр.*).



БЛИЗНЕЦЪ ВЪ ТУЧАХЪ

СТИХИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

ПРЕДИСЛОВІЕ НИКОЛАЯ АСѢЕВА

МОСКВА
MCMXIV

Б. Пастернак. Близнец в тучах. М., 1914

И в пепле, как mortuum caput *,
Ширяет крылами вокзал.

И глохнет свисток, повторенный,
А издали вторит другой,
И поезд метет по перронам
Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь,
И вот уж, за дымом вослед,
Срываются поле и ветер, —
О, быть бы и мне в их числе!

И трубы склоняют свой факел
Пред тучами траурных месс,
О, кто же тогда, как не ангел,
Покинувший землю экспресс?

* бабочка «Мертвая голова» (*лат.*).

И я оставался, и грелся
В горячке столицы пустой,
Когда, с очевидностью рельса,
Два мира делились чертой.

* * *

В посаде, куда ни одна нога
не ступала, лишь ворожеи да вьюги
ступала нога, в бесноватой округе,
где и то, как убитые, спят снега.

Постой, в посаде куда ни одна
нога не ступала, лишь ворожеи
да вьюги ступала нога, до окна
дохлестнулся обрывок шальной шлеи.

Ни зги не видать, а ведь этот посад
может быть в городе, в замоскворечьи,
в замостьи и прочая, — (в полночь забредший
гость от меня отшатнулся назад).

Послушай, в посаде, куда ни одна
нога не ступала, одни душегубы,
твой вестник — осиновый лист, он безгубый,
без голоса, Вьюга, бледней полотна!

Метался, стучался во все ворота,
кругом озирался, смерчом с мостовой,
— Не тот это город и полночь не та
и ты заблудился, ее вестовой! —

Но ты мне шепнул, вестовой, не спроста,
в посаде, куда ни один двуногий...
Я тоже какой-то... я сбился с дороги. —
Не тот это город и полночь не та! —

* * *

Весна, ты сырость рудника в висках
Мигренью руд горшок цветочный полон.

Зачахли льды. Но гиацинт запах
Той болью руд, которою зацвел он.

Сошелся клином свет. И этот клин
Обыкновенно рвется из-под ребер,
Как полы листьев лип и пелерин
В лоскутья рвутся дождевою дробью.

Где ж начинаются пустые небеса,
Когда, куда ни глянь, — без передышки
В шаги, во взгляды, в сны и в голоса
Земле врываться, век стуча задвижкой!

За нею, на ходу, по вечерам
И по ухабам ночи волочится
Как цепь надорванная пополам
Заржавленная, древняя столица.

Она гремит, как только кандалы
Греметь умеют шагом арестанта,
Она гремит, и под прикрытьем мглы
Уходит к подгородным полустанкам.

* * *

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.

И было темно. И это был пруд
И волны. — И птиц из породы люблювас,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые черные крепкие клювы.

И это был пруд. И было темно.
Пылали кубышки с полуночным дегтем.
И было волною обглодано дно
У лодки. И грызлися птицы о локте.

И ночь полоскалась в гортанях запруд.
Казалось, покамест птенец не накормлен

И самки скорей умертвят, чем умрут
Рулады в крикливом искривленном горле.

Поэзия весны

Что почек, что клейких, заплывших огарков
Налеплено к веткам! Затеплен
Апрель. Возмужалостью тянет из парка,
И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горлу петлею пернатых
Гортаней, как буйвол арканом,
И стонет в сетях, как стенает в сонатах
Стальной гладиатор органа.

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фижмы
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму,
Ставь кляксы и плачь на бумаге!

Петербург
(отрывок)

Как в пулю сажают повторную пулю
Или жарят по пламени свечки,
Так этот мираж побережий и улиц
Петром разряжен без осечки.

О, как велик был! Как сеткой конвульсий
Покрылись железные щеки,
Когда на Петровы глаза навернулись,
Слезя их, заливы в осоке!

И к горлу балтийские волны, как комья
Тоски, подкатили, когда им

Забвенье владело, когда он знакомил
С империей царство, край — с краем.

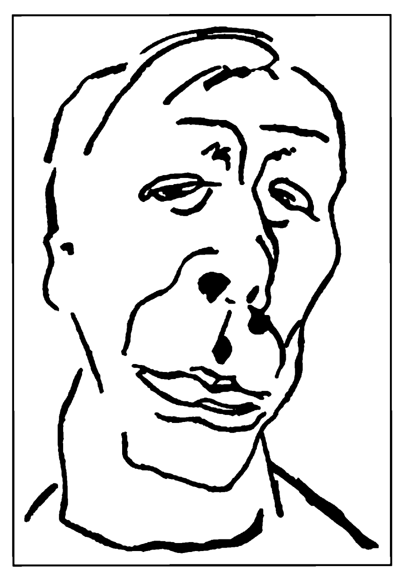
Нет времени у вдохновенья. Болото,
Земли ли, иль море, иль лужа, —
Мне здесь сновиденье явилось, и счеты
Сведу с ним сейчас же и тут же.

Был тучами царь, как делами, завален.
В распоротый пасмурный парус
Ненастья — щетиною ста готовален
Врезалася царская ярость.

В дверях, над Невой, на часах как гайдуки,
Века пожирая, стояли
В горячешной мгле отдаленные стуки
Рубанков, снастей и пищалей.

И знали: не будет приема. Ни мамок,
Ни дядек, ни бар, ни холопей,
Пока у царя на чертежный подрамок
Надеты таежные копи.

НИКОЛАЙ АСЕЕВ



М. Синякова. Портрет Н. Асеева

Звенчаль
Конная, пенная немецкой стали!

Тулумбасы, бей, бей
Запороги, гей, гей
Запороги-вороги,
Головы не дороги.

Доломаны — быстрь, быстрь
Похолоним Истрь, Истрь
Хaралужье паново
Переметим наново

Чубовье раскрутим,
Разовьем хоругвь путем
А тугую сутемь
раньше света разметем

То ли не утеха ли
Соловейко-солоду
То ли не порада ли
Соловейко-солоду

По грудям их ехали
По живому золоту
Ехали не падали
По глухому золоту

Соловее, вей, вей
Запороги, гей, гей
Запороги-вороги
Головы не дороги.

* * *

Перуне, Перуне,
Перуне могучий,
Пусти наши стрелы
За черные тучи.
Чтобы к нам бы вернулись
Певучие стрелы,
На каждую выдай
По лебеди белой.
Чтобы витязь бы ехал
По пяди от дому,
На каждой бы встретил
По туру гнедому.
Чтоб мчалися кони,
Чтоб целились очи, —
Похвалим Перуна,
Владетеля мочи.

Гудошная

Титлы черные твои
Разберу покорничьим,

Ай люли да ай люли
Разберу покорничьим.

Духом сверком злоем взрой
Убери обрадову
Походи крутой игрой
По накату адову.

Опыланью пореки
Радости и почести
Мразовитые руки
След на милом отчестве.

Огремли глухой посул
Племени Баянова
Прослышаем нами гул
Струньенника пьяного.

Титлы черные твои
Киноварью теплятся,
Ай люли ай люли
Киноварью теплятся.

Боевая сумрова

Меняем прицел небосвода
На сумерки: тысячу двадцать:
Не сердцу ль чудес разорваться
За линией черного года?

На город заросший глухими криками
За мановенье ока.
Давно ли сами буйно вы кликали
Конницу от востока?
Когда же тесно стало от говора,
Вы пали на землю кружась в падучей.
Горячим грохотом железных сковород
Вас отрезвит ли военный случай?
В лавках набитых тревогой кувырком
Аршином смерьте, что есть хвалить вам,

С. Бобров. Обложка кн. Н. Асеева «Ночная флейта» (1914 г.)

Не завтра ль выданы смертельным сумеркам
Пойдете к песням Вы и к молитвам?

Пусть же алое полымя
Каждое сердце крестит,
Слушайте там, за долами
Марш зазвеневший вместе:
«Сердце ударами вен громи
Пусть зарастет тропа та,
Где обесчещено венграми
Белое тело Карпата».

Пядь за пядью все реже, реже там
Встают шатаясь озябшие кости,
Кричат: вы горы зажатые скрежетом
Зубов железных — на нас не бросьте

Кто закричал там: С ними, с ними
С ними пусть будет каждое имя
Забитое веком. Пусть древние узы
Карпатских горных пород
Не оборвутся! Музыка
Вперед, вперед!

«Сердце ударами вен громи
Пусть зарастет тропа та,
Где обесчещено венграми
Белое тело Карпата».

Объявление

Я запретил бы «Продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством Отца и Сына?
А если сердце к тревогам улиц пребудет глухо,
Руби мне, грохот, руби мне глупое, глупое ухо!

Буквы сигают, как блохи,
Облепили беленькую страничку.
Ум, имеющий привычку,
Притянул сухие крохи.

Странноприимный дом для ветра
Или гостиницы весны —
Вот что должно рассыпать щедро
По рынкам выросшей страны.

* * *

За отряд улетевших уток,
За сквозной поход облаков
Мне хотелось отдать кому-то
Золотые глаза веков...

Так сжимались поля, убегая,
Словно осенью старые змеи,
Так за синюю полу гая
Ты схватилась, от дали немея.

Что мне стало совсем не страшно:
Ведь какие слова ни выстрой —
Все равно стоять в рукопашной.
За тебя с пролетающей быстрью.

А крылами взмахнувших уток
Мне прикрыла лишь осень очи,
Но тебя и слепой — зову так,
Что изодрано небо в клочья.

Через гром

Как соловей, расцеловавший воздух,
Коснулись дни звенящие твои меня,
И я ищу в качающихся звездах
Тебе узор красивейшего имени.

Я, может, сердцем дотла изолган:
Вот повторяю слова — все те же,
Но ты мне в уши ворвалась Волгой,
Шумишь и машешь волною свежей.

Мой голос брошен с размаху в пропасть,
Весь в черной пене качает берег,
Срываю с сердца и ложь и робость,
Твои повсюду сверкнули серьги.

По горло волны! Пропой еще, чем
Тебя украсить, любовь и лебедь.
Я дней, закорчившихся от пощечин,
Срываю нынче ответы в небе!

БОЖИДАР

Божидар (фото 1914 г.)

Солнцевой хоровод

Кружись, кружа мчись // мучительница
Земля, ты // четыревзглядная!
Веснолетная, нарядная,
Смуглая // мучительница
        Осеньзимняя
    Кубарь кубариком
        В тьме
            Вей
    Полигимния,
        Сме-
            лей!

Ты Солнь, Солнь // Солнцезолото,
В пляс пойди по пусти трусистой,
Ты солнь, солнь
Звезды посолонь,
Небосвод промолнь
Рдяным посохом —

Мчись, мучительница, // кружись,
Четыревзорная Земля, —
Нарядная веснись, летнись,
Мучайся // Смугляна.

Битва

Вои, вои, в бой
Как буря бросайтесь в брань,
Завывая яркой трубой
Барабаном ширяясь, как вран!

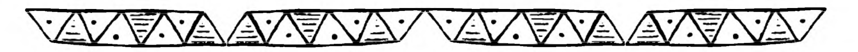
Сиялью стальных штыков
Ударит яркий перун,
Мановеньем бросит бойцов
Лихой воевода ярун.

Знаменами мчится месть,
Из дул рокочет ярь —
Взвивайся победный шест,
Пья пороха пряную гарь.

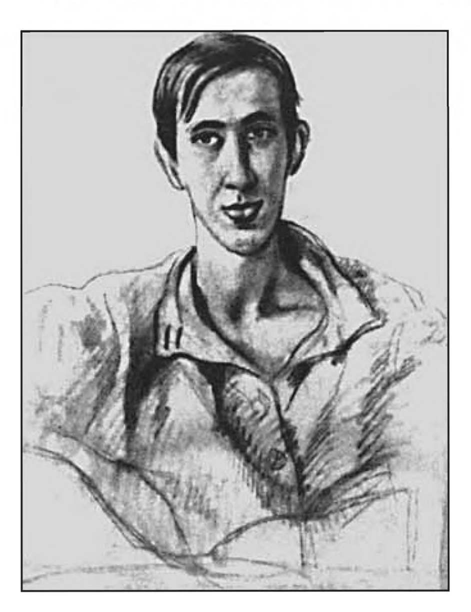
Штыками, штыками в грудь
Креси, стыкаясь, сталь,
Над грудой рудых // груд
Орудий бубенщик встал.

Могутные духи дул
Взлетлят огнедымный град
Чу! звук глухой подул
Конная накренилась рать.

Топотом — в брань, // в брань
Витязи конники
Медно бронники
Скачут и рубятся
Криками ран
Ржанье, вперед, // ура!
Прядают ратники
Прочь, прочь, обратники
С тылу и с неба
победа на
Ровни рдяной юра.



ГРИГОРИЙ ПЕТНИКОВ



З. Серебрякова. Портрет Г. Петникова

По весне!

Когда в сухую весен грусть
Днем площадь снится,
Биением не скажет: пусть!
И неба борчатая плащаница.

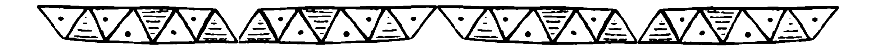
За вычетом дали останется
На ветер заброшенный призрак,
Числовых строгостей данница
Ношена мной еще в детстве.

Асфальтом пошире, помимо все гнался
Двенадцать усталостей!
Точно как надсырь канауса
Измерена верно на чувство
Раздвоенной уст твоих алости...

И зрачок в двух углах усмехался,
А ты же все кочевник
Моих обугленных строк,
Светом послушай очей в них
Водопоях гремящий рог.

Норов

Горюн распластан на небоземе
И грому — в разодранной линии,
А горб горится, в ответе вздыбившись,
В вопрос явлению — на высоте подъема.
Красочь, игранье, и в шитых зорях
Страх вещих вер, избытье слынья,
Рукой насмешника веселых имя,
И нежно шлема бесперых вымя
Во свите блеска — дерзка ответом,
На рукояти норова, гордынь Жигмонда.



ТИХОН ЧУРИЛИН

Смерть часового

У гауптвахты,
Гау, гау, гау — уввв... — ах ты... —
Собака воет глухо, как из шахты.
— Враг ты!
Часовой молодой слушает вой.
Молодой —
Скоро ему домой.
К жене.
А по стене... а по стене... а по стене
Ползет, ползет, как тень ползет во сне,
— Враг
Б-бабах
— Выстрел — веселый вылетел пламень.

Бах —
Ответ,
Глухой.
Ой —
Светы...
Гаснет, гаснет светлый мой пламень.
Сердце твердо, как камень.
Пламень мой... пламень...
Потух, темно.
Снег скрипит... коня привели — к мертвым. Ноо! Но...

Из цикла «Стиховна»

Черная, черная, черная вечерня.
— В подчерни, в подчерне

В. Максимович. Автопортрет (1913 г.)

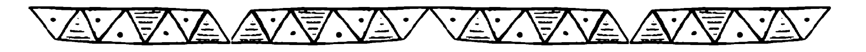
Червонь золотая заката.
— В черной подчерне.
Ризы богаты,
Черные — бархат богатый,
— С утратой,
А в окно-то твердь
Голубая.
Чья-то страшная смерть.
Мировая.
Страшная,
Безрубашная.
И по правилу стиховну поют,
Да, по правилу духовному поют.
Стиховна светлая, стиховна тихая, благодатная.
Прервали — ах, прервалась тишина ароматная:
— Захныкали,
Захихикали.
Эх, монашки — и за дело тут одну умыкали!

Конец Кикапу

Побрили Кикапу — в последний раз.
Помыли Кикапу — в последний раз.
С кровавою водою таз
И волосы, его,
Куда-с?
Ведь Вы сестра?
Побудьте с ним хоть до утра.
А где же Ра?
Побудьте с ним хоть до утра.
Вы, обе,
Пока он не в гробе.
Но их уж нет и стерли след прохожие
у двери.
Да, да, да, да, — их нет, поэт, — Елены, Ра и Мери.
Скривился Кикапу: в последний раз.
Смеется Кикапу — в последний раз.
Возьмите же кровавый таз
— Ведь настежь обе двери.

Ночь

Нет масла в лампе — тушить огонь.
Сейчас подхватит нас черный челн...
Мрачнее пламя — и черный дух...
Дыханьем душным тушу я вдруг.
Ах, конь нас черный куда-то мчит...
Копытом в сердце стучит, стучит!



ФЕДОР ПЛАТОВ

Ор 13.

Один над брюзгливою чувством
Один вешу пар
Всюду ютят юродиву
Глаголя петь пароль
Плеск уют струйства стуть
Юрок юр мерила
Гуляет в лете гудок
гулко помир
Чут юра юродиву ують
Спуск чуля чуток
Чум Гу.

Живопись. Театр. Музыка

КУБИЗМ

(отрывок из статьи)

Поверхность — плоскость

Ж и в о п и с ь цветное пространство.
Точка, линия и поверхность суть элементы пространственных форм.
порядок в котором они помещены возникает из их генетической связи.
простейший элемент пространства есть точка.
след ее — есть линия.
след линии поверхность.
этими 3-мя элементами исчерпываются все пространственные формы.
след прямой линии есть плоскость.

Быть может не парадоксом будет сказать, что живопись лишь в XX веке стала искусством.

Лишь в XX веке мы стали иметь живопись как искусство — ранее было искусство живописи, но не было Живописи-Искусства. Принято называть, питая некоторое снисходительное сострадание к бесконечным затратам на музеи — Эту Живопись (до XX века) — Старой Живописью, в отличие от Живописи Новой.

Эти определения само собой указывают как всеми, даже самыми Темными и неинтересующимися Духовностью, уже постигнута бесконечная пропасть, павшая между вчерашним и сегодняшним днем живописи. Бесконечная пропасть. Вчера мы не имели искусства — Сегодня у нас есть искусство. Вчера оно было средством, сегодня оно стало целью. Живопись стала преследовать лишь Живописные задачи. Она стала жить для себя. Жирные буржуа — оставили художника своим позорным вниманием и вот этот маг и чародей имеет возможность уйти к заоблачным тайнам своего искусства.

Радостное Одиночество. Но горе тем, кто пренебрегает светлыми родниками откровений высших настоящего дня — вещие очи человечества. Горе тем, что доверяют своей способности, не превосходящей таковую достопочтенных кротов!.. Тьма пала на души их!

Живопись, став самоцелью, сама в себе нашла бесконечное количество далей и устремлений — И пред удивленными глазами случайных зрителей, хохочущих на современных выставках (уже с опаской и почтением) развернула такое количество различных течений — Что одного их перечисления сейчас бы хватило для целой крупной статьи.

Можно смело сказать, что пределы Этого искусства Свободной Живописи расширены за 10 лет XX века так, как не мнилось за все время существования ее прежнего!

Между этими течениями Новой Живописи самое Эпатирующее глаз зрителя представляет Направление, определенное словом *Кубизм.*

Теоретическим обоснованием какового я сейчас и хочу заняться — тем самым поставив растерявшееся суждение современного «почитателя» искусства на твердую и более, менее верную почву. <...>

Те составные элементы, на кои живопись по существу своей натуры распадается: I линия
II поверхность (математическое понятие см. эпиграф)
III цвет
IV фактура (характер поверхности)
См. ст. фактура

I и III элементы являлись достоянием особенностью, до известной степени, и старой живописи. Но II и IV есть те дивные страны, открытие в природе коих принес нам для Живописи — лишь сегодняшний день XX века. Раньше живопись Лишь видела, теперь она Осязает. Раньше она изображала предмет в 2-х измерениях — теперь открыты более широкие возможности... * Я не

* Интересные попытки такого расширения обычных методов изображения дает Живопись — мало отмеченной до сих пор русской критикой Александры Экстер.

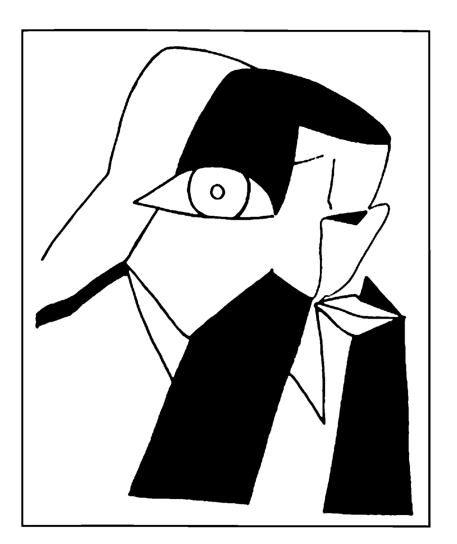
Убедительно поставленные вопросы разрешения цветовой инструментовки, чувство плоскости и неустанного протеста против изжитых форм ставят ее в ряды наиболее интересных современ. художников.

В. Кандинский. Со всадниками. Эскиз гравюры на дереве для альбома «Звуки» (около 1911 г.)

говорю здесь о том, что принесет нам ближайший день (что и теперь уже найдено такими художниками как *П. П. Кончаловский.* Чувство *Зрительной весомости.* — Чувство Аромата цвета. Чувство *длительности цветового* момента... *И. И. Машков*).

Я уклоняюсь от увлекательной задачи набросать план этого вдохновенного шествия по пути раскрытых тайн и возвращаюсь к своему предмету.

Чтобы быть в состоянии понимать Живопись искусство Новую Живопись — необходимо стать на ту точку в отношении к природе, на которой стоит художник. — Надо Устыдиться — элементарного — взгляда бездарных подростков на природу — этого исключительно фабульного, анекдотического отношения! Надо помнить, что для Художника, для живописи — природа является Исключительно объектом зрительного Ощущения. Действительно — зрительного ощущения утонченного и неизмеримо, сравнительно с прежним, расширенного ассоциативной способностью человеческого духа, но уклоняющегося от идей



В. Бурлюк. Рисунок из «Первого журнала русских футуристов» (1914 г.)

грубо-постороннего типа. Живопись теперь оперирует в ей единственно доступной области Живописных Идей — Живописных представлений. Вытекающих и зарождающихся на этих Элементах зрительной природы, кои могут быть определены 4 пунктами намеченными выше.

Человек, лишенный Живописного понимания природы, глядя на пейзаж Сезанна «дом» понимает его чисто анекдотически 1) «дом» 2) горы 3) деревья 4) небо. Между тем, как для художника существовали I Линейное построение II (не вполне осознанное) плоскостное и III красочная инструментовка. Для художника были известны линии, идущие вверх, вниз, вправо, влево, не было дома, деревьев... а были пятна известной красочной силы, характера. И только.

И прежняя Живопись иногда, как будто, была недалека от понимания природы как Линии (известного характера, известного *напряжения*) и цвета (природа как ряд красочных пятен — это относится Только к Импрессионистам конца XIX в.) — Но Она никогда не задавалась целью исследования природы зри-

тельной с точки зрения ее поверхностной сущности. Понимание всего, что мы видим, только как ряда известных определенных Сечений различных Плоскостей возникло лишь в XX веке под общим именем *Кубизма*. Как и все, кубизм имеет свою историю. — Возможно вкратце указать источники этого замечательного течения.

I. Если Греки, Гольбейн являются как бы первыми, кому была доступна *линия* (сама по себе).

II. Если Светотень (как колорит) — фактура — поверхность — мерещились Рембрандту,

III. то Сезанну можно приписать первому догадку о том — что на природу можно смотреть как на Плоскость, как на поверхность (плоскостное построение). Если линия, Светотень, окраски были известны и ранее, то Плоскость, поверхность были открыты лишь новой живописью. Также, как только теперь была постигнута вся неизмеримая важность Фактуры в живописи. <...>

Несколько лет тому назад художники не простили бы себе разговора о целях, задачах, о сущности Живописи. Времена переменились. В наше время не быть теоретиком живописи это значит отказаться от ее понимания. — Центр тяжести в этом искусстве перенесен. Раньше зритель был зевакой уличного события, теперь он как бы приникает к магическим стеклам Высшего Зрительного Анализа. Зримой Сущности нас окружающей. Никто не называет чудаком Ломоносова повелевшего быть в российском языке стихотворным размерам — Никто не поражается «бесполезной» работе ученого пытающегося известным образом строго классифицировать явления органической или неорганической природы определенного типа. Как же Вы хотите от меня, коему дело живописи Новой превыше всего, чтобы я, ходя по музеям, по выставкам, глядя на бесчисленные собрания Живописи, не пытался распределить образцы этого милого искусства каким-либо иным образом, как чисто детское разделение по роду изображения: Жанр, портрет, пейзаж, животные и т. д. и т. д. как делает это гн. Бенуа. Ведь тогда в такой живописи должны быть отнесены под рубрикой неизвестного мастера и фотографические портреты к отделу этого же наименования. Нет, давно уже пора понять, что классификация, единовозможная, живо-

писных произвед., по тем элементам, кои при ближайшем исследовании явствует, породили живопись дали ей Жизнь.

Давно уже известно, что важно не что — а как — т. е. какие принципы, задачи руководили художником при создании им того или другого произведения! Необходимо установить, на почве какого канона возникло (произведение) оно! Необходимо вскрыть живописную природу его! Точно должно указать, что в природе явилось целью, Так страшно влекшей автора данной картины. И исследование живописных явлений будет тогда Научной критикой предмета. И зритель тогда не будет растерянным врагом нового искусства. Этот несчастный зритель, только что вырвавшийся из застенка бульварной-самонадеянно-идиотической критики наших газет и журналов. Критики, что долгом своим считает не учиться у художника, а поучать его. Не занимаясь самому искусством у нас многими серьезно считается возможным учить художнику Что он должен делать и *как* он должен делать! Таких крепколобых зубров — я лично еще сам встречал. <...>

Давид Бурлюк

ЗАЯВЛЕНИЕ «СОЮЗА МОЛОДЕЖИ» И «ГИЛЕИ»

Общество художников «*Союз молодежи*», имея своими задачами поддержку и развитие принципов нового искусства, радо на страницах своего журнала запечатлевать все молодое и талантливое.

Наиболее молодая группа поэтов «*Гилея*» («*Hilaea*») решила, что насталол время совместного труда — живописи и поэзии для единения и выявления их ценных различий.

Со своей стороны «*Союз молодежи*» всегда стремился выказывать свое сочувствие и доверие к поэзии наиболее существенных и прозорливых из поэтов. Как результат этого — явилось образование группой «*Гилея*» автономной поэтической секции при О<бщест>ве художников «*Союз молодежи*» и совместные труды в этом журнале.

Выступая на защиту и развитие принципов новой поэзии — секция «*Гилея*» указывает следующие положения, определяющие ее путь, содружественный с художниками:

1. Определение философии прекрасного.
2. Установление различий между творцом и соглядатаем.
3. Борьба с механичностью и временностью.

И затем постулаты, как единящие, так и разнящие:

1. Расширение оценки прекрасного за пределы сознания (принцип относительности).
2. Принятие теории познания как критерия.
3. Единение так называемого «материала».

Общество художников «*Союз молодежи*»
Секция «*Гилея*»

ЛИСТОВКА «СОЮЗА МОЛОДЕЖИ»

С.-Петербург, 23 марта 1913 г.

Устраивая раньше художественные выставки, рефераты и чтения по искусству, мы, общество художников «Союз молодежи», хотели тем самым дать возможность интересующейся искусством публике ознакомиться с состоянием современной молодой живописи и раскрыть перед нею свое техническое Credo.

Этот практический пусть выступления мы оставляем за собою и на будущее время, все более и более расширяя и углубляя его.

Устраивая сегодня уже диспут, а не реферат по искусству и привлекая к участию на нем всех наших противников, мы объявляем наше боевое художественное Credo.

Мы выявляем себя в необыкновенное, исключительное время!

Весь нервный характер жизни искусства нашего времени с убедительностью несомненною доказывает, что Искусству Живописи в настоящий момент принадлежит доминирующая роль!

Оно привлекает всеобщее внимание как никогда!

И, близкое уже к освобождению, Новое Искусство имеет столько врагов, как никогда!

Кто они, наши враги, которым мы объявляем борьбу, и в чем нас обвиняют?

Не является ли то, в чем упрекают нас наши противники — залогом нашей победы и силы!?

Или наша любовь к Искусству, заставляющая нас жаждать видеть его освобожденным, заслуживает те комья грязи, которыми бросают в нас!

В мастерской художника Н. Кульбина

Сидят: Н. Кульбин, О. Розанова, А. Лурье, В. Каменский; стоит В. Маяковский (1915 г.)

Мы объявляем борьбу всем тюремщикам Свободного Искусства Живописи, заковавшим его в цепи повседневности: политики, литературы и кошмара психологических эффектов.

Мы объявляем борьбу всем культивирующим сентиментальность личных переживаний самовлюбленным Нарциссам, для которых нет ничего дорогого кроме собственного, без конца отражаемого ими, лика!

Мы объявляем борьбу уголковому творчеству «Мира Искусства», смотрящему на мир через одно окно.

Этот мир мы желаем видеть широко раскрытым!

Вот вызов всем тем, кто нас обвиняет в теоретичности, в декадентстве, в отсутствии непосредственности!

В чем полагают непосредственность эти господа?!

В низменной тирании душевных переживаний! — всегда одних и тех же!

Тем хуже для них!

Мы объявляем, что ограничение творчества есть отрава Искусства!

Что свобода творчества — есть первое условие Самобытности! Отсюда следует, что у Искусства путей много!

Мы объявляем, что все пути хороши кроме избитых и загрязненных чужими несчетными шагами и мы ценим только те произведения, которые новизной своей рождают в зрителе нового человека!

Вот вызов тем, кто нас обвиняет в неустойчивости, кто соблазняет нас приютом миролюбивого сна, — общим дортуаром, в котором беспробудно покоятся передвижники, Мир-искусственники, Союз русских художников и прочие и прочие любители душных помещений, атмосфера которых уже убаюкивающе действует и на Бубновый Валет.

Мы не завидуем их единодушному храпению!

Солнце Искусства светит слишком ярко, чтобы мы могли преступно спать.

Мы объявляем борьбу всем опирающимся на выгодное слово «устои», ибо это почтенное слово хорошо звучит лишь в устах тех людей, которые обречены не поспевать за стремительным бегом времени! Этому ветхому слову мы противопоставляем слово «обновление».

Вот наш девиз:

«В беспрерывном обновлении Будущее Искусства»!

Мы широко открываем двери всем молодым, кому девиз наш дорог, чьи руки сильны, чтобы высоко держать наше знамя, и оставляем за дверью всех сомневающихся, расчетливых, не знающих, куда пристать, ибо этим растерянным, недоуменным отбросам искусства дан только один рабский удел: чинить чужие дырявые знамена!

Мы презираем слово «Слава», превращающее художника в тупое животное, которое упрямо отказывается ступать вперед, даже тогда, когда его погоняют кнутом.

От беспрестанных поворотов в сторону прошлого немало людей вывернуло себе шеи.

Нет чести для нас обратиться в подобный нелепый призрак прошедшего, в бесплодный вымысел того, чего уже нет!

Мы не добиваемся того, чтобы нас помнили даже после смерти.

Достаточно культа кладбищ и мертвецов.

Но мы не дадим забыть себя, пока мы живы, ибо бодрствующие, мы будем без конца тревожить сон ленивых, увлекая все новые и новые силы к вечно новой и вечно прекрасной борьбе.

«Союз молодежи»

ОСНОВЫ НОВОГО ТВОРЧЕСТВА И ПРИЧИНЫ ЕГО НЕПОНИМАНИЯ

Искусство Живописи есть разложение готовых образов природы на заключенные в них отличительные свойства мировой материи и созидание образов иных путем взаимоотношения этих свойств, установленного личным отношением Творящего. Эти свойства художник определяет зрительной способностью. Мир — мертвая глыба, изнанка зеркала для невосприимчивой души и зеркало непрестанно возникающих отражений для зеркальных душ.

Как раскрывает себя нам мир? Как отражает мир наша душа? Чтобы отражать — надо воспринять. Чтобы воспринять — коснуться — видеть. Только Интуитивное Начало вводит в нас Мир.

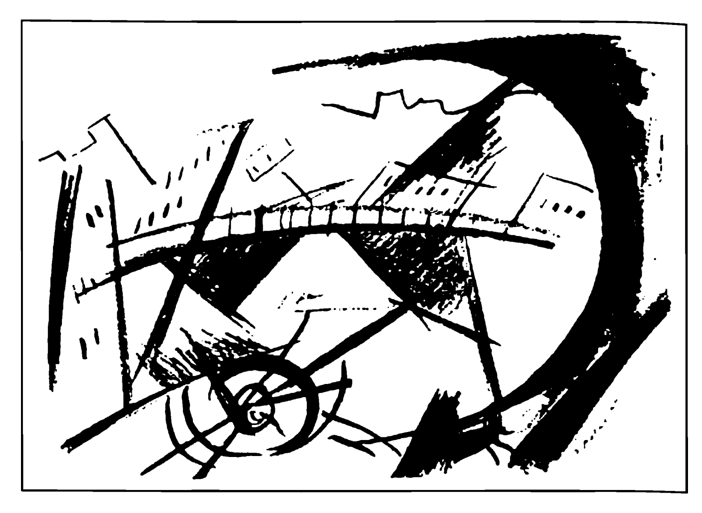
И только Абстрактное Начало — Расчет, как следствие активного стремления к передаче мира, строит Картину.

Это устанавливает следующий порядок в процессе творчества.

1) Интуитивное Начало.
2) Личное претворение видимого.
3) Абстрактное творчество.

Очарование видимого, обаяние зрелища приковывает взгляд и из этого первого столкновения художника с Природой возникает у него впервые стремление к творчеству. Желание проникнуть в Мир и, отражая его, отразить себя — импульс интуитивный, намечающий Тему, понимая это слово в чисто живописном его значении.

Таким образом, Природа является в такой же степени «Темой», как и отвлеченно поставленная живописная задача, и есть тот исходный пункт, то зерно, из которого развивается Произведение Искусства, а интуитивный импульс в процессе творчества



О. Розанова. Рисунок из сб. «Союз молодежи» № 3 (1913 г.)

является его первою психологическою станцией. Как же пользуется художник данными Природы и как претворяет видимый Мир в своем к нему отношении?

Конь, поднявшийся на дыбы, неподвижные скалы, тонкий цветок равно прекрасны, если в равной степени выражают самих себя.

Но что выразит художник, повторивший их?

В лучшем случае это будет плагиат Природы бессознательный, который простителен художнику, своих целей не ведающему, и в худшем случае — плагиат в прямом значении этого слова, когда от него упрямо не желают отказаться люди, только по причине творческого бессилия.

Так как не пассивным имитатором Природы должен быть художник, но активным выразителем своего к Ней отношения. Из этого возникает вопрос: до каких пор и в какой степени должно выражаться влияние Природы на художника.

Никогда рабское повторение образцов природы не передастся во всей ее полноте.

Пора, наконец, сознаться в этом и открыто и раз навсегда заявить, что нужны иные пути, иные приемы для передачи Мира.

Фотограф и художник-раб, изображая образы природы, их повторит.

Художник с художественной индивидуальностью, изображая их, отразит себя.

Из свойств Мира, ему раскрытого, он воздвигнет Новый Мир — Мир Картины и, отрекшись от повторения видимого, он неизбежно создаст иные образы, с которыми вынужден считаться переходя к практическому их осуществлению на полотне.

Интуитивное Начало как внешний стимул к творчеству и личное претворение — вторая стадия творческого пути, сыграли свою роль, выдвинув значение абстрактного.

Последнее заключает в себе понятие творческого Расчета, целесообразного отношения к живописной задаче и, играя в Новом Творчестве существенную роль, сблизило навсегда понятие художественных средств с понятием художественных целей. Современное искусство не является более копией реальных предметов, оно поставило себя в иную плоскость, оно решительно перевернуло то понятие об Искусстве, которое существовало до сих пор.

Прикованный к Природе художник Прежнего Искусства забывал о Картине как о самостоятельном явлении и она в результате была только бледным напоминанием того, что он видел, скучным ансамблем готовых недробимых образов Природы, плодом логики неизменного, не эстетического свойства. Природа художника закрепощала.

И если раньше личное претворение природы и выражалось иногда в том, что художник ее изменял согласно личному о ней представлению (творчество архаических эпох, младенческого возраста народов, примитивно), то все же это были примеры неосознанного свойства, это были только попытки свободной речи, и готовый образ в результате чаще торжествовал.

Только теперь художник вполне сознательно творит Картину, не только не копируя природу, но подчиняя первобытное о ней представление представлениям, усложненным всею психикою современного творческого мышления: то что художник видит + то что он знает + то что он помнит и т. д., и результат этого сознания при нанесении на холст он еще подвергает конструктивной переработке, что, собственно говоря, в Творчестве и есть самое

главное, ибо только при этом условии возникает само понятие Картины и самодовлеющей ее ценности.

При идеальном положении вещей художник непосредственно переходит из одного творческого состояния в другое и Начала: Интуитивное, Личное, Абстрактное органически, а не механически спаяны. Не ставя себе задачей разбора отдельных современных художественных течений, но только определение общего характера Нового творческого Миросозерцания, я буду касаться этих течений лишь постольку, поскольку они являются следствием этой Новой творческой психологии и вызывают то или иное отношение в публике и критике, воспитанной на психологии прежнего представления об искусстве. Прежде всего для таких людей, если они не сделают попытки стать на требуемую точку зрения, искусство наших дней будет фатально непонятно.

Представление о красоте большей части публики, воспитанной лже-художниками на копиях природы, покоится на понятиях «Знакомое», «Понятное». И вот, когда искусство, на новых началах созданное, вышибает ее (публику) из косного, дремотного состояния раз навсегда установившихся взглядов, этот переход в иное состояние в ней, неподготовившей себя к нему развитием, — рождает протест и вражду.

Только этим можно объяснить чудовищность упреков, возводимых на все Молодое Искусство и его представителей.

Упреки в корысти, в рекламе, в шарлатанстве, в какой угодно низости.

Только нежеланием воспитать себя объяснимы отвратительные взрывы хохота на выставках передовых направлений.

Только круглым невежеством — недоумение перед выраженными техническим языком заглавиями к картинам (лейт-линия, цветовая инструментовка и т. п.).

Несомненно, что если бы человек, пришедший на музыкальный вечер и прочитавший в программе название пьес: «Фуга-соната», «Симфония» и т. п., вдруг начал бы хохотать, доказывая, что эти определения потешны и претенциозны, окружающие только пожали бы плечами, поставив его тем самым в положение простака. Чем отличается подобного типа распространенный посетитель современных Молодых выставок, когда он кривля-

ется от смеха, встречая специальные художественные термины в каталоге и не дает себе труда объяснить их истинный смысл?

Но если отношение некоторой части публики бестактно, отношение критики и собратьев по искусству к его Молодым представителям, к сожалению, не только не менее бестактно и невежественно, но и часто даже недобросовестно. Всем, кто следит за художественной жизнью, знакомы статьи Ал. Бенуа на тему Кубизм:

«Кубизм или Кукишизм» — это позорное пятно русской критики. И если такой известный художественный критик обнаруживает полное невежество в вопросах специального характера, что можем мы ожидать от газетных судей, зарабатывающих хлеб на искажении истины в угоду косным взглядам толпы!

Когда нет возможности отвратить победу противника, чтобы обезвредить его, остается одно — умалить его значение.

К этой вылазке и прибегают противники Нового Искусства, отвергая его самодовлеющее значение и объявив — «Переходным», не умея даже путем разобраться в понимании этого Искусства, сваливая в одну кучу Кубизм, Футуризм и другие проявления художественной жизни, не выясняя себе ни их существенной разницы, ни связующих их общих положений.

Обратимся к понятиям «Переходное» и «Самодовлеющее». Заключается ли в этих словах разница качественная или количественная? По единственно правильному определению «переходной эпохой» во всех проявлениях культурной жизни и следовательно, и в искусстве можно назвать только эпоху Старчества и Эпигонства — период замирания жизни.

Всякая новая эпоха в искусстве отличается от предшествовавшей тем, что в ранее выработанный опыт она вносит ряд новых художественных положений и, идя по пути этого развития, вырабатывает новый кодекс художественных формул. Но с течением времени начинается неизбежное понижение творческой энергии.

Новые формулы не вырабатываются, напротив, ранее выработанные поднимают до невероятной изощренности художественную технику, доводя ее до холодного престидижитаторства кисти, которое в крайнем своем выражении застывает в условном повторении готовых форм. И на этой почве выращиваются тлетворные цветы эпигонства. Не заходя в глубину истории ис-

кусств и пользуясь примером недалекого прошлого (ибо это отжило), как на пример эпигонства можно указать на выставки «Мира искусства» и особенно «Союза русских художников» в их теперешнем виде, ничего в сокровищницу искусства не вносящие и по существу своему являющиеся только эпигонами передвижничества, с тою лишь разницей, что рабская имитация природы с привкусом социально-народнической идейности (передвижничество) заменена здесь имитацией жизни интимно-аристократического свойства, извращенного культа старины и сентиментальности личных переживаний (Уголковое творчество выставок «Мира Искусства» и им подобных).

Указав выше, что все искусство, ранее существовавшее, лишь намеком касалось задач чисто живописного свойства, ограничиваясь в общем повторением видимого, можно сказать, что лишь в 19 веке Школою Импрессионистов впервые выдвинуты были положения до тех пор неизвестные: условие воздушно-световой атмосферы в картине, цветовой анализ.

Затем следуют Ван Гог, давший намек на принцип динамизма и Сезан, — выдвинувший вопрос о конструкции, плоскостном и поверхностном измерении.

Но Ван Гог и Сезан это лишь устья тех широких и стремительных течений, которые являются наиболее определившимися в наше время: Футуризм и Кубизм.

Исходя из этих намеком данных возможностей (динамизм, плоскостное и поверхностное измерение), каждое из этих течений обогатило искусство рядом самостоятельных положений.

Причем, несмотря на диаметральную вначале противоположность (Динамизм, Статизм) они затем взаимно обогатились рядом общих положений. Эти общие положения и придали общий тон всем современным живописным течениям. Только современное Искусство выдвинуло со всей полнотой серьезность таких принципов, как принципы динамизма, объема и равновесия в картине, принципы тяжести и невесомости, линейного и плоскостного сдвига, ритма как закономерного деления пространства, планировки, плоскостного и поверхностного измерения, фактуры, цветового соотношения и массы других. Достаточно перечислить эти принципы, отличающие Новое Искусство от Старого, чтобы убедиться, что они суть то Качественное, а не

количественное только Новое Начало, которое и доказывает «Самодовлеющее» значение Нового Искусства. Принципы, до сих пор неизвестные, знаменующие возникновение новой эры в творчестве, — эры чисто художественных достижений.

Эры окончательного освобождения Великого Искусства Живописи от несвойственных ему черт Литературного, Социального и грубо жизненного характера от нутра. В выработке этого ценного миросозерцания и заключается заслуга нашего времени, независимо от праздного вопроса, как быстро промелькнут созданные им отдельные направления.

Выяснив существенную ценность Нового Искусства, нельзя не отметить еще чрезвычайной повышенности всей творческой жизни нашего времени, небывалого ранее разнообразия и количества художественных путей.

Оставаясь всегда верными себе в своем фатальном страхе перед прекрасным и интенсивно обновляющимся, г-да художественные критики и ветераны старого искусства, пугливые и дрожащие за маленькие сундучки своих скудных художественных достижений, чтобы отстоять на виду эту жалкую собственность и занятое ими положение, не жалеют никаких средств для того, чтобы очернить Молодое Искусство и для того, чтобы задержать его триумфальное шествие. Они еще упрекают его в несерьезности и неустойчивости.

Пора понять, наконец, что только тогда будущее Искусства обеспечено, когда жажда вечного обновления в душе художника станет неиссякаемой, когда убогий личный вкус потеряет над ним силу, освободив его от необходимости петь перепевы.

Только отсутствие честности и истинной любви к искусству дает наглость иным художникам питаться заготовленными ими про запас на несколько лет несвежими консервами художественных сбережений и из года в год до 50 лет бормотать о том, о чем они в 20 лет заговорили впервые.

Каждый миг настоящего не похож на миг прошедшего, и миги будущего несут в себе неисчерпаемые возможности новых откровений!

Чем, как не леностью, объяснима ранняя духовная смерть художников Прежнего Искусства! Они кончаются, как новаторы, едва достигнув 30 лет, переходя затем к перепевам.

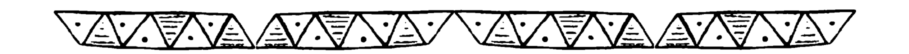
Нет ничего в Мире ужаснее повторяемости, тождественности.

Тождественность есть апофеоз пошлости. Нет ничего в Мире ужаснее неизменного Лика художника, по которому друзья и старые покупатели узнают его на выставках — этой проклятой маски, закрывающей ему взгляд вперед, этой презренной шкуры, в которую облечены все «маститые», все цепляющиеся за свою материальную устойчивость торгаши искусства!

Нет ничего страшнее этой неизменности, когда она не является отпечатком стихийной силы индивидуальности, а лишь испытанным ручательством за верный сбыт!

Пора, наконец, положить предел разгулу критического сквернословия и честно признать, что только Молодые выставки являются залогами обновления искусства. Презрение обратить на тех, кому дорог только спокойный сон и рецидивы переживаний!

Ольга Розанова



ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ СЪЕЗД БАЯЧЕЙ БУДУЩЕГО

Мы собрались сюда, чтобы вооружить против себя мир! Пора пощечин прошла:

Треск взорвалей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства!

Мы хотим, чтобы наши противники храбро защищали свои рассыпающиеся пожитки. Пусть не виляют хвостами, они не сумеют укрыться за ними.

Мы приказывали тысячным толпам на собраниях и в театрах и со страниц наших четких книг, а теперь заявили о правах баячей и художников, раздирая уши прозябающих под пнем трусости и неподвижности:

1) Уничтожить «чистый, ясный, честный, звучный Русский язык», оскопленный и сглаженный языками человеков от «критики и литературы». Он недостоин великого «Русского народа»!

2) Уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, «симметричную логику», блуждание в голубых тенях символизма и дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей.

3) Уничтожить изящество, легкомыслие и красоту дешевых публичных художников и писателей, беспрерывно выпуская все новые и новые произведения в словах, в книгах, на холсте и бумаге.

4) С этой целью к первому Августа сего года взлетают в свет новые книги «Трое» Хлебников, Крученых и Е. Гуро. Рис. К. Малевича. «Небесные верблюжата» Е. Гуро, «Дохлая луна» — сотрудники «Гилея» — «Печать и мы» и др.

5) Устремиться на оплот художественной чахлости — на Русский театр и решительно преобразовать его.

Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается Новый театр «Будетлянин».

6) И в нем будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут поставлены Дейма: Крученых «Победа над солнцем» (опера), Маяковского «Железная дорога», Хлебникова «Рождественская сказка» и др.

Постановкой руководят сами речетворцы, художники: К. Малевич, Д. Бурлюк и музыкант М. Матюшин.

Скорее вымести старые развалины и вознести небоскреб, цепкий, как пуля!

С подлинным верно.
Председатель: М. Матюшин.
Секретари: А. Крученых, К. Малевич.

Усикирко, 20 июля 1913 г.

ТЕАТР, КИНЕМАТОГРАФ, ФУТУРИЗМ

Милостивые государи и милостивые государыни!

Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра.

Ненависть к искусству вчерашнего дня, к неврастении, культивированной краской, стихом, рампой, ничем не доказанной необходимостью выявления крошечных переживаний уходящих из жизни людей, заставляет меня выдвигать в доказательство неизбежности признания наших идей не лирический пафос, а точную науку, исследование взаимоотношений искусства и жизни.

Презрение же к существующим «журналам искусства», как например «Аполлон», «Маски», где на сером фоне бессмысленности, как сальные пятна, плавают запутанные иностранные термины, заставляет меня испытывать настоящее удовольствие от помещения моей речи в специальном техническом кинематографическом журнале.

Сегодня я выдвигаю два вопроса:

1) Искусство ли современный театр?

и 2) Может ли современный театр выдержать конкуренцию кинематографа?

Город, напоив машины тысячами лошадиных сил, впервые дал возможность удовлетворить материальные потребности мира в какие-нибудь 6—7 часов ежедневного труда, а интенсивность, напряженность современной жизни вызвали громадную необходимость в свободной игре познавательных способностей, каковой является искусство.

Этим объясняется мощный интерес сегодняшнего человека к искусству.

Но если разделение труда вызвало к жизни обособленную группу работников красоты; если, например, художник, бросив выписывать «прелести пьяных метресс», уходит к широкому демократическому искусству, он должен дать обществу ответ, при каких условиях его труд из индивидуально необходимого становится общественно полезным.

Художник, объявив диктатуру глаза, имеет право на существование. Утвердив цвет, линию, форму как самодовлеющие величины, живопись нашла вечный путь к развитию. Нашедшие, что слово, его начертание, его фоническая сторона определяют расцвет поэзии, имеют право на существование. Это — нашедшие пути к вечному процветанию стиха поэты.

Но театр, служивший до нашего прихода только искусственным прикрытием для всех видов искусства, имеет ли право на самостоятельное существование под венком особого искусства?

Современный театр обстановочен, но его обстановка — это продукт декоративной работы художника, только забывшего свою свободу и унизившего себя до утилитарного взгляда на искусство.

Следовательно, с этой стороны театр может выступить только некультурным поработителем искусства.

Вторая половина театра — «Слово». Но и здесь наступление эстетического момента обусловливается не внутренним развитием самого слова, а применением его как средства к выражению случайных для искусства моральных или политических идей *.

И здесь современный театр выступает только поработителем слова и поэта.

Значит, до нашего прихода театр как самостоятельное искусство не существовал. Но можно ли найти в истории хоть какие-нибудь следы на возможность его утверждения? Конечно, да!

---

* Так, например, мнимый расцвет театра за последние 10—5 лет (Художественный) объясняется только временным общественным подъемом («На дне», «Пер-Гюнт»), так как мелкоидейные пьесы, пожив несколько часов, умирают для репертуара. (Прим. автора.)

Театр шекспировский не имел декорации. Невежественная критика объясняла это незнакомством с декоративным искусством. Разве это время не было величайшим развитием живописного реализма. А театр Обераммергау ведь не сковывает слова кандалами вписанных строк.

Все эти явления могут быть объяснимы только как предчувствие особого искусства актера, где интонация даже не имеющего определенного значения слова и выдуманные, но свободные в ритме движения человеческого тела выражают величайшие внутренние переживания.

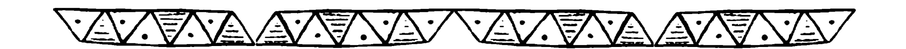
Это будет новое свободное искусство актера.

В настоящее же время, передавая фотографическое изображение жизни, театр впадает в следующее противоречие:

Искусство актера, по существу динамическое, сковывается мертвым фоном декорации, — это колющее противоречие уничтожает кинематограф, стройно фиксирующий движения настоящего.

Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу. А кинематограф, сделав отраслью промышленности наивный реализм и художественность с Чеховым и Горьким, откроет дорогу к театру будущего, нескованному искусству актера.

Владимир Маяковский



ФУТУРИЗМ В ПЕТЕРБУРГЕ

Спектакли 2, 3, 4 и 5-го декабря 1913 года

Громадный успех футуризма, собиравшего в течение слишком сорока лекций, докладов и диспутов — массу публики в Петербурге — и наконец, два удивительных спектакля, «Трагедия» В. Маяковского и опера «Победа над Солнцем», слова А. Крученых, декорации, костюмы К. Малевича, музыка М. В. Матюшина, данные в начале декабря в театре бывшем Комиссаржевской, оставили всю петербургскую печать в полном незнании и непонимании важности происшедшего.

А главное, показали всю непроходимую, вульгарную тьму невежества даже среди властителей печатного слова. Неужели же стадность так их всех связала, что даже не дала возможности присмотреться, изучить, задуматься над тем, что в настоящее время проявляется в литературе, в музыке и живописи.

В живописи все эти сдвиги плоскостей, перемещения связи видимостей, введение новых понятий о выпуклости, тяжести, динамике формы, динамике краски.

В музыке идея новых гармоний, новых гармонизаций, нового строя (четверти тона). Одновременное движение четырех совершенно самостоятельных голосов (Регер, Шенберг).

В открытие слова и поэтому отрыв слова от смысла — право слова на самостоятельность, отсюда новое словотворчество (Открытие гениального Хлебникова).

Так образовались:

В живописи — разлом старого академического рисунка — надоевший классицизм.

В музыке разлом старого звука — надоевший диатонизм.

М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич
(фото 1913 г.)

В литературе разлом старого, затертого, захламленного слова, надоевший слово-смысл.

Только сидящие во тьме не видят света — глухие не слышат звука.

И вот взбег нашего глубокого русского творчества — оплеван невежеством отсталой передовой печати... Даже не подумали: а чем и как защищаются эти пугающие их сон люди — и можно ли бить незащищенного? Ведь ни одного положительно слова не раздалось в защиту, точно был отдан приказ по всей линии печати — плевать и ругать!

Но что же случилось, что это была возмутительная порнография — или противозаконное возмущение умов?

А было вот что: результатом всех, постепенно нараставших изменений в жизни — следовательно и в творчестве, перешли от академии к импрессионизму, а от него к кубизму и футуризму, —

словом, по всей линии искусства — стали в плоскости новых измерений — и наша русская молодежь — не зная никаких попыток нового театра за границей, у нас в Питере показала на сцене в оперном спектакле, полный разлом понятий и слов, разлом старой декорации, разлом музыкальной гармонии, и дала новое свободное от старых условных переживаний творчество — полное в самом себе, в кажущемся бессмыслии слов — рисунке-звуке, — новые знаки будущего, идущего в вечность, и дающие радостное сознание силы тому — кто благоговейно к ним прислушивается и вглядываясь, озарится радостью нашедшего драгоценность, а не превратится в дикаря, заливающегося утробным смехом — или озлившегося нелепой животной злобой, услыша или увидя впервые какой-либо сложный механизм, созданный веками преемственных изысканий, хотя бы вроде воздушного телеграфа или жидкого воздуха.

Итак, подобная участь печати в роли новозеландского папуаса сложилась лишь благодаря бутербродной и всякой другой косности и полному нежеланию следить за происходящим ростом творческой души и исключительному вниманию к готовым и усвоенным фикциям всякой повседневной мелкой реальности и обобщению их, вне всякого душевного процесса... И это называется — отразить общественное мнение!

Идея же совместной творческой работы поэта, художника и музыканта возникла летом прошлого года в Финляндии, где был выработан ряд положений нового творчества под общим названием — «Манифест футуристов», впоследствии, осенью, напечатанный во многих газетах.

Тогда же, летом, участниками съезда решено было на новых началах слова, рисунка и музыки — создать коллектив творчества.

Полгода большой трудной совместной работы дали «Победу над Солнцем». С большими затруднениями и всевозможными дебатами художественным советом «Союза молодежи» был решен вопрос постановки «Победы над Солнцем» и трагедии «Владимир Маяковский».

Большие расходы по постановке и громадные цены за помещения заставили «Союз молодежи» через своего председателя обратиться к людям, не имеющим ни малейшего представления

о передовых задачах искусства, благодаря этому получился ряд самых неприятных положений и препятствий. Для оперы и трагедии пришлось набирать участниками студентов-любителей и только две главных партии в опере были исполнены оперными певцами. Плохой хор из семи человек, из которых могли петь только трое — несмотря на все наши настояния и просьбы, был нанят дирекцией только за два дня до спектакля; отсюда полная невозможность, при сложностях композиции — что-либо разучить. Рояль, заменявший оркестр, разбитый, отвратительного тона, был доставлен лишь в день спектакля.

А что делалось с К. Малевичем, которому не дали из экономии возможности писать в задуманных размерах и красках, не дали исполнить по рисунку костюмы, как ему хотелось, о дубликатах костюмов в должном количестве нечего было и думать, если прибавить, что этому большому художнику приходилось писать декорации под самое пошлое глумление и идиотский смех разных молодцев из опереттки, то удивляешься энергии художника, написавшего двенадцать больших декораций в четыре дня.

Здесь я вспоминаю с большой благодарностью о студентах — участниках спектакля, которые выполнили свою задачу хорошо — также благодаря нашему решению — в опере, слова без музыки, говорить с большой расстановкой, причем слово, оторванное от смысла — производило впечатление большой силы; ко всем неприятностям надо добавить, что репетиций общих для оперы, считая и генеральную — было только две. Все это при полном несочувствии всей дирекции, конечно, не считая председателя «Союза молодежи». Несочувствие вплоть до свиста из ложи под общий шум. Уже с этим ударом копыта — или без него — казалось бы исключены все возможности успеха.

Но новое творчество несет в самом себе такое здоровье и такую силу, которая при самом посредственном выявлении не дает и не даст никому себя сломать.

В день спектакля оперы был такой громадный подъем сочувствия и интереса в одной половине публики и такое отчаянно-выраженное отвращение в другой, что за всю мою жизнь в Петербурге, я ни на одной премьере не слыхал и не видал такого возмущения сторон и такого циклопического скандала: благой

мат с одной стороны, — «Вон, долой футуристов!» — с другой — «Браво! не мешайте, долой скандалистов!» Но даже и такой шум и скандал не мог уничтожить сильного впечатления от оперы. Так сильны были слова своей внутренней силой, так властно и мощно-грозно выявлялись декорации и будетлянские люди, еще никогда нигде не виданные, так нежно и упруго обвивалась музыка вокруг слов, картин и будетлянских людей-силачей, победивших солнце дешевых видимостей и зажегших свой свет внутри себя.

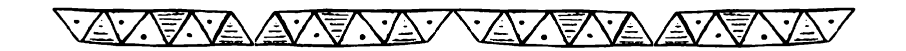
В этом было столько волшебно-неожиданного, что непонятно странным казался этот громадный скандал в зрительном зале... Хотелось крикнуть: слушайте, радуйтесь явившемуся долгожданному, оно родилось и все равно как Геркулес, уже в люльке задавило вас, возмутившихся против него.

Так жизнь нового творчества сильна — и так важно вовремя услышать и узреть его проявление.

Трагедия Маяковского представляет огромное явление импрессионизма в символике слова. Но он нигде не отрывает слово от смысла, не пользуется самоценным звуком слова. Я нахожу выявление его пьесы очень важным и значительным, но не ставящим новые последние грани или кладущим камни в трясины будущего для дороги будетлянского искусства.

Тем самым нисколько не умаляя значения его пьесы, считаю постановку его вещи — много ниже его творчества.

Петербург, январь 1914 г.
М. В. Матюшин



ЛУЧИСТЫ И БУДУЩНИКИ

Манифест

Мы, Лучисты и Будущники, не желаем говорить ни о новом, ни о старом искусстве и еще менее о современном западном.

Мы оставляем умирать старое и сражаться с ним тому «новому», которое кроме борьбы, очень легкой, кстати, ничего своего выдвинуть не может. Унавозить собою обеспложенную почву полезно, но эта грязная работа нас не интересует

Они кричат о врагах, их утесняющих, но на самом деле — сами враги и притом ближайшие. Их спор с давно ушедшим старым искусством не что иное, как воскрешение мертвых, надоедливая декадентская любовь к ничтожеству и глупое желание идти во главе современных обывательских интересов.

Мы не объявляем никакой борьбы, так как где же найти равного противника?

Будущее за нами.

Мы все равно при своем движении задавим и тех, которые подкапываются под нас, и стоящих в стороне.

Нам не нужна популяризация — все равно наше искусство займет в жизни полностью свое место — это дело времени. Нам не нужны диспуты и лекции, и если иногда мы их устраиваем, то это подачка общественному нетерпению.

Когда художественный трон свободен и обездоленная ограниченность бегает около, призывая к борьбе с ушедшими призраками, мы ее расталкиваем и садимся на трон и будем царствовать, пока не придет, на смену нам, царственный же заместитель.

Мы, художники будущих путей искусства, протягиваем руку футуристам, несмотря на все их ошибки, но выражаем полное презрение так называемым эгофутуристам и неофутуристам, бездарным пошлякам — таким же самым, как «валеты», «пощечники» и «Союз молодежи».

Спящих мы не будим, дураков не вразумляем, пошляков клеймим этим именем в глаза и готовы всегда активно защищать свои интересы.

Презираем и клеймим художественными холуями всех тех, кто вертится на фоне старого или нового искусства, обделывая свои мелкие дела. Нам ближе простые, нетронутые люди, чем эта художественная шелуха, льнущая, как мухи к меду, к новому искусству.

В наших глазах бездарность, исповедующая новые идеи искусства, так же не нужна и пошла, как если бы они исповедовала старые.

Это острый нож в сердце всем присосавшимся к так называемому новому искусству, делающим карьеру на выступлениях против прославленных старичков, несмотря на то, что между ними и этими последними по существу мало разницы. Вот уж поистине братья по духу — это жалкое отребье современности, так как кому нужны мирно-обновленческие затеи галдящих о новом искусстве, не выставивших ни одного своего положения, передающих своими словами давно известные художественные истины!

Довольно «Бубновых валетов», прикрывающих этим названием свое убогое искусство, бумажных пощечин, даваемых рукой младенца, страдающего собачьей старостью — Союзов старых и молодых!

Нам не нужно пошлых счетов с общественным вкусом — пусть этим занимаются те, кто на бумаге дает пощечину, а фактически протягивает руку за подаянием.

Довольно этого навоза, теперь нужно сеять! У нас скромности нет, мы это прямо и откровенно заявляем — Мы себя считаем творцами современного искусства.

У нас есть наша художественная честь, которую мы готовы отстаивать всеми средствами до последней возможности — Мы смеемся над словами «старое» искусство и «новое» искусство — это чепуха, выдуманная досужими обывателями.

Мы не щадим сил, чтобы вырастить высоко священное дерево искусства, и какое нам дело, что в тени его копошатся мелкие паразиты — пусть их, ведь о существовании самого дерева они знают по его тени.

Искусство для жизни и еще больше — жизнь для искусства!

Мы восклицаем: весь гениальный стиль наших дней — наши брюки, пиджаки, обувь, трамваи, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы — такое очарование, такая великая эпоха, которой не было ничего равного во всей мировой истории.

Мы отрицаем индивидуальность как имеющую значение при рассмотрении художественного произведения. — Апеллировать нужно только исходя из законов, по которых оно создано.

Выдвигаемые нами положения следующие:

Да здравствует прекрасный Восток!

Мы объединяемся с современными восточными художниками для совместной работы.

Да здравствует национальность! — Мы идем рука об руку с малярами.

Да здравствует созданный нами стиль лучистой живописи, свободной от реальных форм, существующей и развивающейся по живописным законам!

Мы заявляем, что копии никогда не было, и рекомендуем писать с картин, написанных до нашего времени. Утверждаем, что искусство под углом времени не рассматривается.

Все стили признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие, как то: кубизм, футуризм, орфизм и их синтез лучизм, для которого, как жизнь, все прошлое искусство является объектом для наблюдения.

Мы против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего.

Требуем знания живописного мастерства.

Напряженность чувства и его высокий подъем ценим больше всего.

Считаем, что в живописных формах весь мир может выразиться сполна: Жизнь, поэзия, музыка, философия.

Мы стремимся к прославлению нашего искусства и ради этого и будущих наших произведений работаем.

Мы желаем оставить по себе глубокий след, и это — почетное желание.

Мы выдвигаем вперед свои произведения и свои принципы, которые непрерывно меняем и проводим в жизнь.

Мы против художественных обществ, ведущих к застою.

Мы не требуем общественного внимания, но просим и от нас его не требовать.

Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника.

Луч условно изображается на плоскости цветной линией.

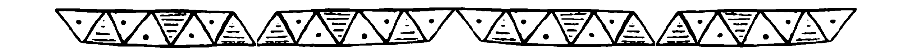
То, что ценно для любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом. Те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли, то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть показано — комбинация цвета, его насыщенность, отношения цветовых масс, углубленность, фактура; на всем этом тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело.

Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине — уже другого порядка; — этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой. — Здесь уже начинается писание картины таким путем, который может быть пройден только следуя точным законам цвета и его нанесения на холст.

Отсюда начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависит исключительно от степени напряженности тона и положения, в котором он находится в отношении других тонов. — Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм во всем предшествующем искусстве, — так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучистого восприятия и построения в картине.

Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь ее только по своим законам, живописи самодовлеющей, имеющей свои формы, цвет и тембр.

Тимофей Богомазов, Наталия Гончарова, Кирилл Зданевич,
Иван Ларионов, Михаил Ларионов, Михаил Ле-Дантю,
Вячеслав Левкиевский, Сергей Романович,
Владимир Оболенский, Мориц Фабри, Александр Шевченко.



ПОЧЕМУ МЫ РАСКРАШИВАЕМСЯ

Манифест футуристов

Исступленному городу дуговых ламп, обрызганным телами улицам, жмущимся домам — мы принесли раскрашенное лицо, старт дан и дорожка ждет бегунов.

Созидатели, мы пришли не разрушить строительство, но прославить и утвердить. Наша раскраска не вздорная выдумка, не возврат — неразрывно связана она со складом нашей жизни и нашего ремесла.

Заревая песнь о человеке, как горнист перед боем призывает она к победам над землей, лицемерно притаившейся под колесами до часа отмщения, и спавшие орудия проснулись и плюют на врага.

Обновленная жизнь требует новой общественности и нового проповедничества.

Наша раскраска — первая речь, нашедшая неведомые истины. И пожары, учиненные ею, говорят, что прислужники земли не теряют надежды спасти старые гнезда, собрали все силы на защиту ворот, столпились, зная, что с первым забитым мячом мы — победители.

Ход искусства и любовь к жизни руководили нами. Верность ремеслу поощряет нас, борющихся. Стойкость немногих дает силы, которых нельзя одолеть.

Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединенья мастеров, мы громко познали жизнь и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица — начало вторжения. Оттого так колотятся наши сердца.

Мы не стремимся к одной эстетике. Искусство не только монарх, но и газетчик и декоратор. Мы ценим и шрифт и известия. Синтез декоративности и иллюстрации — основа нашей раскраски. Мы украшаем жизнь и проповедуем — поэтому мы раскрашиваемся.

Раскраска — новые драгоценности народные, как и все в наш день. Старые были бессвязны и отжаты деньгами. Золото ценилось, как украшение и стало дорогим. Мы же свергаем золото и каменья с пьедестала и объявляем бесценными. Берегитесь, собирающие их и хранители — вскоре будете нищими.

Началось в 05 году. Михаил Ларионов раскрасил стоящую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок. Но глашатайства еще не было. Ныне то же делают парижане расписывая ноги танцовщиц, а дамы пудрятся коричневой пудрой и по-египетски удлиняют глаза. Но это — возраст. Мы же связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу.

Исступленному городу дуговых ламп, обрызганным телами улицам, жмущимся домам — мы принесли не бывшее: в оранжерее взошли неожиданные цветы и дразнятся.

Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волоса — но все подражают земле.

Нам же нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами. Если бы нам было дано оперение попугаев, мы выщипали бы перья, ради кисти и карандаша.

Если бы нам была дана бессмертная красота — замазали бы ее и убили — мы, идущие до конца. Татуировка не занимает нас. Татуируются раз навсегда. Мы же раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают внедряясь друг в друга витрины — наше лицо. Татуировка красива, но говорит о малом — лишь о племени да подвигах. Наша же раскраска — газетчик.

Выражения лица не занимают нас. Что из того, что их привыкли понимать, слишком робких и не красивых. Как взвизг трамвая, предостерегающий торопливых прохожих, как пьяные звуки великого танго — наше лицо. Мимика выразительна, но бесцветна. Наша же раскраска — декоратор.

Бунт против земли и преображение лиц в прожекторе переживаний.

Телескоп распознал затерянные в пространствах созвездия, раскраска расскажет о затерянных мыслях.

Мы раскрашиваемся — ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека.

Илья Зданевич
Михаил Ларионов

МЫ И ЗАПАД

Европу в ее творческих исканиях (достижений не было!) постиг кризис, внешне выразившийся в обращении к Востоку. НЕ ВО ВЛАСТИ ЗАПАДА ПОСТИЖЕНИЕ ВОСТОКА, ибо первым утрачено представление о пределах искусства (смешаны вопросы философии и эстетики с методами воплощения в искусстве). ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО АРХАИЧНО И НОВОГО ИСКУССТВА В ЕВРОПЕ НЕТ И НЕ МОЖЕТ БЫТЬ, так как последнее строится на КОСМИЧЕСКИХ элементах. Все же искусство Запада ТЕРРИТОРИАЛЬНО. Единственная страна, доселе не имеющая территориального искусства, есть Россия. Вся работа Запада направлена на ФОРМАЛЬНОЕ ОБОСНОВАНИЕ старого искусства (старая эстетика). Все же попытки Запада в сторону построений новой эстетики, как априорные, а не апостериорные, ФАТАЛЬНО-КАТАСТРОФИЧНЫ: новая эстетика следует за новым искусством, а не наоборот. Признавая различие в ходе западного и восточного искусств (искусство Запада — воплощение геометрического мировосприятия, идущего от объекта к субъекту, искусство Востока — воплощение мировосприятия алгебраического, направляющегося от субъекта к объекту), мы утверждаем, в качестве начал ОБЩИХ для живописи, поэзии и музыки: 1) произвольный спектр; 2) произвольную глубину; 3) самодовление темпов, как методов воплощения, и ритмов, как непреложных;

и в качестве СПЕЦИАЛЬНЫХ

ДЛЯ ЖИВОПИСИ:	ДЛЯ ПОЭЗИИ:	ДЛЯ МУЗЫКИ:
1) отрицание построения по конусу, как тригонометри-	1) непрерывность единичной словесной массы;	1) преодоление линеарности (архитектоники) путем внут-

ческой перспективы;
2) диссонансы.

ГЕОРГИЙ ЯКУЛОВ.

2) дифференциация масс разной степени разреженности: литоидных, флюидных и фосеноидных;
3) преодоление акциденталистического подхода.

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ.

ренней перспективы (синтез-примитив);
2) субстанциональность элементов.

АРТУР ВИНЦЕНТ ЛУРЬЕ.

К МУЗЫКЕ ВЫСШЕГО ХРОМАТИЗМА

Введение четвертных тонов — начало, в полном смысле, новой, «органической» эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм.

Помимо возможности, в настоящее время, воспроизведения высшего хроматизма в оркестре, реконструкция рояля (введение четвертных тонов) осуществится в ближайшем будущем ввиду деятельности лиц, работающих над реальным разрешением этого вопроса.

Предлагаемый здесь проект записи высшего хроматизма рассчитан на простоту применения.

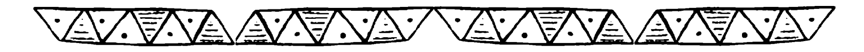
Этот способ дает возможность сохранить временно существующий нотный стан и не разрушает прежних гармонических концепций.

Предлагаемый новый знак 4 (quartiése) — повышает на $^1/_4$ тона, в опрокинутом виде (quart'moll) — понижает на $^1/_4$ тона. Каждый из этих знаков уничтожается полу бекаром (demi-becarre).

Целесообразность предлагаемой системы в экономности и стильной начертательности новых знаков. Все прежние знаки сохраняют свою силу по отношению к хроматизму $^1/_2$ тонов.

В старом хроматизме два звука равномерного повышения, обозначаемые нотой одной и той же ступени.

Артур Лурье



ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

Фагот

Совсем большие дома рушились внезапно. Маленькие дома оставались невредимы.

Толстое, твердое, яйцеобразное оранжевое облако повисло над городом вдруг. Казалось, оно повисло на остром конце длинного креста высокой худой колокольни и светило фиолетовым цветом.

Сухое, голое дерево поднимало к глубокому небу свои дрожащие, трясущиеся длинные ветви. Оно было черно, как дыра в белой бумаге. Четыре маленьких листа дрожали временами. А. Было безветренно — тихо.

А когда приходила буря и сметала какой-нибудь толстостенный дом, тонкие ветви не дрожали. Маленькие листья делались жесткими: будто из железа вылиты.

Прямой линией пролетела в воздухе стая ворон над городом.

И опять внезапно все стало тихо.

Оранжевое облако исчезло. Режущесиним стало небо. Город желтым до слез.

И в этом покое звучал только один звук: удары копыт. Тут все знали, что по совершенно пустым улицам блуждает совершенно одна белая лошадь. Этот звук звучал долго, очень, очень долго. А потому и нельзя было никогда точно сказать, когда он прекращался. Как сказать, когда наступает покой?

От тяжких, длинно растянутых, нисколько не выразительных, безучастных, долго, долго в глубинах, в пустоте шевелящихся звуков фагота все постепенно делалось зеленым. Сначала глубоко и слегка грязноватого оттенка. Потом все светлее, холоднее, ядовитее, еще светлее, еще холоднее, еще ядовитее.

Дома росли кверху и делались уже. Все склонялись к одной точке направо, где быть может, было утро.

Как бы стремление к утру замечалось.

И еще светлее, еще холоднее, еще ядовитее делались небо, дома, мостовая и люди, шедшие по ней.

Они шли непрестанно, непрерывно, медленно, перед собой глядя неизменно. И всегда одни.

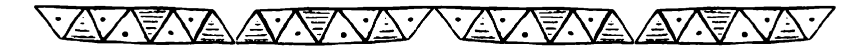
А тому соответственно увенчивалось голое дерево большой роскошной кроной. Высоко сидела эта крона и форма ее была плотной, колбасообразной, кверху выгнутой.

И только эта крона одна была так ярко-желтая, что не выдержать бы этого ни одному сердцу.

Хорошо, что никто и там внизу идущих не увидел этой кроны.

Только фагот стремился обозначить этот цвет. Он поднимался все выше и ярким и носовым стал его напряженный звук.

Как хорошо, что фагот не мог достичь этого тона.



ПАВЕЛ ФИЛОНОВ

Из книги «Пропевень о проросли мировой»

Подголосок:

побежден победой побеждует
побежден ревностью ревнует
бьется сторожит боем победу
побежден жизнью отойдет умрет
побежден любовью сломан
цветком никнет ломлым
а непобедимый ревность твердью жмет на смерть

Хор:

воин рудит хруном ему Сирин дарит в зево стрелу
бросом
лет пронесет по рези
мерно елым ронит придорожи руну соболину
поцелуйн о зове хриплом ранней рати

Солдат:

оземляют красноты по суху и по болотам
вольнеет русскою кровью ростью дробленой сводит глаз
горелый рваным орубо о-руки о-ноги о Русские головы
давлень глазами живая ятко жим зубной давит стоном
в грудь обратно бел аах и аахивают и слезят
и борют на Запад стенелой недвигой на чуж-проез
чемоданы рвут крош
реву
рвань конями Генералами
табаком-махрой девом гоным еви
небои нем-ого вором по головам по Русым скобкой седина
оходит в сапогах осторожно в землю чужую мерзлую

Насильник:

раз и два говорю тебе «баба, люби!»

Баба:

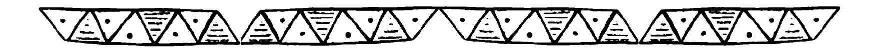
полумальчик горячит горячо скоки
коня равнолетом до рядов
неколебимых Прусских прискакал
повоевал по могучим лицам
умер и схоронен навсегда
а молоденький молоденький-то а!
и омертвел а лошадь за гробом идет

Солдат:

Идут земляки железные серые
тяжкие великаны силоносные безмерные <...>

Запевало:

упокоителем нелестным по мареным ромахам
поцветает желтотою палою оперение ровноцветное
по простели полевой там проходителем зыбким
позвенит седотравною полуволной сладкая теплынь
перезовами соловьевыми олюбует ровную припеку
проживителями быстро
ровностью бредит промежая струи живорыбит летуч
на дремой
окривит выем ракиты разлапой
помирателем слышно дав голос простой мерный кукушкин
проволнит поперек ом нарестль езвую отопь задуть брос
грустн
Грешней зайденой рам промыча будли бронные пронижет
рядом лито
русо вихрь лег



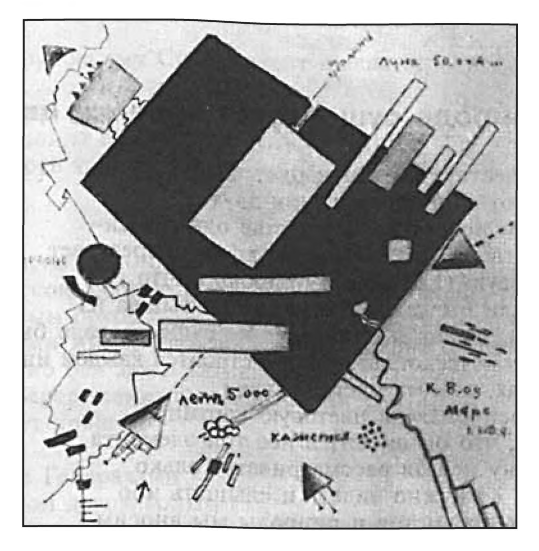
КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

«В природе существует объем и цвет...»

В природе существует объем и цвет, звук
же рождается от соприкосновения двух
в пластическом искусстве-творчестве одни инди-
видуальности творят через объемы другие через цвет
Третьи через звук. (Если бы в природе ничто не
колебалось, если бы каждая единица не вышла из
своей границы, то звука в природе не существовало бы.)
Искусство пластическое до сих пор строится каждой
индивидуальностью
на всех основах, объемах цвета и звука
живописец, воспроизводя цветовую картину
не подозревая, что он вносит в нее три элемента
Так что картину нельзя рассматривать только
с точки цвета, ее нужно видеть и слышать ибо
в Построениях предметов и природы мы вносим
и звук и цвет и объем. Такова картина художника
пишущего природу (предметы). Такова и скульптура
оскопленная от цвета (хотя скульптура должна быть
цветовая ибо объем в природе именно цвет).

* * *

Построение кубистической (картины) кроме цвета и объема
достигается и ритм(ом) звукового построения, в кубизме
достигнуто больше чем когда-либо самого тонкого
и идеально точного соприкосновения двух форм
в смысле постройки и в смысле звукового ритма
огромное достижение мастерства и совершенства
самого человека установившего порядок нового



К. Малевич. Эскиз декорации к опере «Победа над солнцем» (1913 г.)

мира, или выведшего из мира хаоса ритм объема
цвета и звука в единое

* * *

. . . .

В настоящее время ищут образа, который бы
явлен был миру. Но где эти черты где те
формы в которых можно было бы найти
сходство, когда он придет важно узнать —
ведь это идеал мира.
Человек первобытный
день за днем шел к распылению, и наш
20-й век является одним из грандиознейших
веков прошлого, он образует ясно порог
через который человек не переступит иначе
как только через распыление, и это распыление
совершилось, и чтобы увидеть его новый

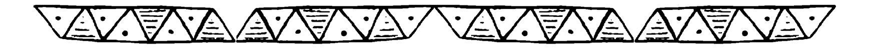
образ нужно увидеть все что создано
в последние дни существования его.
Глаз наш ничтожество, и основывать
на нем видимое и брать как за факт
есть ложь. Только через развитие сознания
мы можем увидеть в себе человека
и только тогда лик его отразится
в природе.
И если мы в искусстве имели портрет человека
с его лицом, носом, ртом, туловищем, ногами
во времена фараонов и эпохи Возрождения, то в то
время имели представление его как такового
основанное на зрении глаза. (Писать фотограф<ический> портрет
одинаково, что писать калошу или шляпу столько
де она будет говорить сколько и сам портрет)
В настоящее время такого лица не существует
ибо оно как человек распылен и лик его мы
можем увидеть через множество форм соединив их переплетение в одну концентрацию.

* * *

Искусство кубизма дает такой портрет отчасти

* * *

Но самый яркий образ нового человека
возможен в футуризме и только во времени
ибо наш век огромная глыба в силе своей
тяжестью устремлена во время.



ОЛЬГА РОЗАНОВА

* * *

Сон ли то...
Люлька ли.
В окне красном
Захлопнутом
В пламени захлебнувшемся
Кумача
Огня
Медленно качается
Приветливо баюкает
Пристально укутывает
От взглядов дня.
В огне красном
С фонарем хрустальным
Рубиновый свет заливает
Как ядом.
И каждый атом
Хрустально малый
Пронзает светом
Больным и алым.
И каждый малый
Певуч как жало,
Как жало тонок,
Как жало ранит
И раним Жалом.
Опечалит
Начало
Жизни
Цветочно
Алой.

Испания

Вульгарк ах бульваров
Варвары гусары
Вулье ара бит
А рабы бар арапы
Тарк губят тара
Алжир сугубят.
Ан и енно
Гиенно
Гитана.
Жиг и гит тела
Визжит тарантелла
Вира жирн рантье
Антиквар
Шмара
Квартомас
Фантом.
Илька негра метресса
Гримасы
Гремит
Гимн
Смерти
Трупом застылым
Глядит незримо
Мертвое око окон
Черной гривой
Покрыл землю аспидный конь.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Из трагедии «Владимир Маяковский»

В. М а я к о в с к и й
(*поднял руку, вышел в середину*)

Злобой не мажьте сердец концы!
Вас,
Детей моих,
Буду учить непреклонно и строго.
Все вы, люди,
Лишь бубенцы
На колпаке у [бога].
Я
Ногой, распухшей от исканий,
Обошел
И вашу сушу
И еще какие-то другие страны
В домино и в маске темноты.
Я искал
Ее,
Невиданную душу,
Чтобы в губы-раны
Положить ее целящие цветы.

(*Остановился.*)

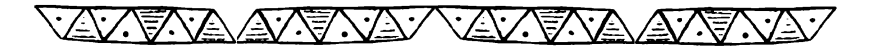
И опять
Как раб
В кровавом поте,
Тело безумием качаю.
Впрочем,
Раз нашел ее —
Душу.

И. Школьник. Эскиз декорации к трагедии «Владимир Маяковский» (1913 г.)

Вышла
В голубом капоте,
Говорит:
«Садитесь!
Я давно вас ждала.
Не хотите ли стаканчик чаю?»

(*Остановился.*)

Я — поэт,
Я разницу стер
Между лицами своих и чужих.
В гное моргов искал сестер.
Целовал узорно больных.
А сегодня
На желтый костер,
Спрятав глубже слезы морей,
Я взведу и стыд сестер,
И морщины седых матерей!
На тарелках зализанных зал
Будем жрать тебя, мясо, век!



АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ

Из оперы «Победа над солнцем»

ВТОРОЕ ДЕЙМО
ДЕСЯТЫЙ СТРАН
ПЯТАЯ КАРТИНА

Изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь, как просверленные трубы, много окон, расположенных неправильными рядами, и кажется, что они подозрительно движутся. Показывается П е с т р ы й г л а з.

П е с т р ы й г л а з. Прошлый уходит
Быстрым паром
И задвигает засов,
И череп скамейкой ускакал в дверь.

Убегает, как бы наблюдая за черепом.
Входя с одной стороны Новые, с другой Трусливые.

Н о в ы е. Мы выстрелили в прошлое.

Т р у с л и в ы е. Что ж, осталось что-нибудь?

Н о в ы е. Ни следа.

Т р у с л и в ы е. Глубока ли пустота?

Н о в ы е. Проветривается весь город. Всем стало легко дышать, и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными. Это их тяготило.

Т р у с л и в ы е. Не надо было показывать им проложенных путей, удерживайте толпу.

Н о в ы е. Один принес свою печаль, — возьмите, она мне теперь не нужна! Он вообразил также, что внутри у него светлее чем вымя. Пусть покружится.

Кричит.

Ч т е ц. Как необычайна жизнь без прошлого! С опасностью, но без раскаяния и воспоминаний... Забыты ошибки и неудачи, надоедливо пищавшие в ухо, вы уподобляетесь ныне чистому зеркалу или бога тому водовместилищу, где в чистом гроте беззаботные златые рыбки виляют хвостами, как турки благодарящие...

Потревоженный — он спал — входит Толстяк.

Толстяк. Голова на два шага сзади — обязательно! Все-то отстает! У, досада! Где закат? Уберусь... светится... у меня все, видно, дома... скорей надо убираться... (Поднимает что-то.) Кусок самолета или самовара... (Пробует на зуб.) Сероводород! Видно, адская штука, возьму про запас... (Прячет.)

Ч т е ц (спеша). Я все хочу сказать — вспомните прошлое, полное тоски, ошибок... ломаний и сгибания колен... вспомним и сопоставим с настоящим... так радостно! Освобожденные от тяжести всемирного тяготения мы прихотливо располагаем свои пожитки как будто перебирается богатое царство.

Т о л с т я к (поет).

Застенчивость застрелиться...
Трудно в пути.
Пугамет и виселица
    Держат икру...

Ч т е ц (перебивая). Или вы не чувствуете, как живут два мяча: один закупоренный, кисленький и тепленький, и другой, бьющий из подземелья как вулкан опрокидывающий...

Музыка.

они не совместимы...

Музыка силы.

Лишь черепа обрызганные бегают на единственных четырех ногах — вероятно, черепа основ...

Уходит.

ШЕСТАЯ КАРТИНА

Т о л с т я к. Десятые страны... окна все внутрь проведены, дом загорожен, живи тут как знаешь. Ну и десятые страны! Вот не знал, что придется сидеть взаперти. Ни головой, ни рукой

М. Матюшин. «Ноты Будетлянские». Вступление к опере «Победа над солнцем» (1913 г.)

двинуть нельзя — развинтятся или сдвинутся. А как тут топор действует, окаянный обстриг всех нас, ходим мы лысые, и нежарко, а только парко. Такой климат скверный, даже капуста и лук не растут. А базар — где он? — говорят, на островах... А вот бы забраться по лестнице в мозг этого дома, открыть там дверь № 35 — эх, вот чудеса!.. Да, все тут не так-то просто, хоть с виду что комод — и все! А вот блуждаешь, блуждаешь... (Лезет куда-то вверх.) Нет, не тут... Все дороги перепутались и идут вверх к земле, а боковых ходов нет... Эй, кто там наш есть, подай веревку или голос... стреляй... Кст! Пушки из березы — подумаешь!

С т а р о ж и л. Вот, пожалуйста, вход, прямо назад выйдете... а другого нет, нет, или прямо вверх к земле.

Т о л с т я к. Да, страшновато...

С т а р о ж и л. Ну, как хотите...

Т о л с т я к. Завести бы часы свои. Эй, оглобля, куда у вас поворачиваются часы? стрелка?

Внимательный рабочий. Назад обе сразу перед обедом, а теперь только башня, колеса — видишь?

Старожил уходит.

Толстяк. Ба, ой, упаду... (*заглядывает в разрез часов: башня, небо, улицы вниз вершинами — как в зеркале*) Где бы заложить часы?

Внимательный рабочий. Не мечтайте, не пощадят! Что же, высчитайте — быстрота ведь сказывается. На два корневых зуба если класть по вагону старых ящиков, да их пересыпать желтым песком, да все это и пустить так-то, сами подумайте, — ну, самое простое, что они наскочат на какую-нибудь этакую трубу в кресле. Ну, а если нет? Ведь там народ весь забрался куда-то так высоко, что ему и дела нет, как там чувствуют себя паровозы, их копыта и прочее, ну естественно!

Рыскает печь косы,
Как нагонит антилопа.
Но в том-то и дело,
Что никто не подставит лоба.

Ну, а впрочем, я оставляю все по-прежнему.

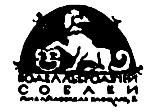
Уходит.

Толстяк (из окна). Да, да, пожалуйста, вот вчера был тут телеграфный столб, а сегодня буфет, ну а завтра будут, наверно, кирпичи. Это у нас ежедневно случается, никто не знает, где остановка и где будут обедать. Эй ты, прими ноги...

Уходит через окно вверху. Шум пропеллера за сценой. Вбегает Молодой человек, поет, испуганный, мещанскую песню.

Молодой человек.
ЮЮ ЮК
Ю Ю ЮК
ГР ГР ГР
ПМ
ПМ
ДР ДР РД РД
У У У
КН КН ЛКМ
БА БА БА БА
. . . .

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА.



Въ Среду, 25-го Февраля 1915 г.

Телеф. 541-35

ВЕЧЕРЪ

посвященный литературно-художественному сборнику

„СТРѢЛЕЦЪ"

Участвуютъ: Д. Бурлюкъ, Н. Евреиновъ, З. Венгерова, В. Каменскій, М. Кузминъ, Н. Кульбинъ, А. Лурье, В. Маяковскій, А. Голубевъ, Е. Мунтъ, А. Беленсонъ.

Входъ исключительно ПО ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСИ г.г. дѣйствительныхъ членовъ и исполнителей. Плата — 3 рубля. Актеры, поэты, художники и музыканты 2 рубля.

P. S. Правленіе проситъ г.г. дѣйствительныхъ членовъ озаботиться предварительной записью своихъ гостей.

Программа вечера в кабаре «Бродячая собака»
(1915 г.)

Гибнет родина
От стрекоз
Чертит лилии
Паровоз.

Слышен шум пропеллера.

Не поймаюся в цепи,
Силки красоты.
Шелки нелепы,
Уловки грубы.

Я пробираюся тихонько
По темной дороге,
По узкой тропинке,
Подмышкой корова.

Черные коровы,
Тайны знак,
За седлом шелковым
Спрятан клад.

Я втихомолку
Им любуюсь
В тиши тонкая иголка
Прячется в шею.

Идут С п о р т с м е н ы *в такт линиям зданий.*

С п о р т с м е н ы. Сюда... все бежит без противления. Сюда направляются со всех сторон пути. Паровозят сто копытца, обгоняют, обманывают неловких, просто давят. Берегитесь чудовищ пестроглазых... Будетлянские страны будут. Кого беспокоят эти проволоки, пусть обернется спиной.

Поют.

С высоты небоскребов
Как безудержно
Льются экипажи,
Картечь не так поражает даже.
Отовсюду льдят самокаты.
Смертью гробнут стаканы, плакаты.
Шаги повешены
На вывесках,
Бегут люди
Вниз котелками.

Музыка — стук машин.

И косые занавески
Опрокидывают стекла
ГР ЖМ
КМ
ОДГН СИРГ ВРЗЛ
ГЛ...

Необыкновенный шум — падает аэроплан — на сцене видно поломанное крыло. Крики «З... З... стучит... стучит... Женщину задавило Мост опрокинул...» После падения часть бросается к аэроплану, а часть смотрящих.

П е р в ы й. С виду на сиду большое
Закуверкалай зачесалося.

В т о р о й. Спренькурезал стор дван ентел ти те.

Т р е т и й. Амда курло ту ти ухватилось усосало.

А в и а т о р (за сценой хохочет, появляется и все хохочет). Ха-ха-ха, я жив!

И все остальные хохочут.

А в и а т о р. Я жив, только крылья немного потрепались, да башмак — вот!

Поет военную песню.

Л Л Л
КР КР
ТЛП
ТЛМТ
КР ВД Т Р
КР ВУБР
ДУ ДУ
РА Л
К Б И
ЖР
ВИДА
ДИБА

Входят Будетлянские силачи.

С и л а ч и. Все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца. Мир погибнет, а нам нет конца!

З а н а в е с.

Филологи-футуристы

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

ЗАУМНЫЙ ЯЗЫК И ПОЭЗИЯ

Случится ли тебе в заветный чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

(Лермонтов)

Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут высветлиться ни в образ, ни в понятие.

О если б без слов
Сказаться душой было можно.

(Фет)

Без слов и в то же время в звуках, — ведь поэт говорит об них. И не в звуках музыки, не в том звуке, графическим изображением которого является нота, а в звуках речи, в тех звуках, из которых складываются не мелодии, а слова, так как перед нами признание и томление словотворцев перед созданием словесного произведения.

«Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) и языком, не имеющим определенного значения (не заставшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: Го, оснег, Кайд и т. д.). Слова умирают, мир вечно

юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия — прекрасна, но безобразно слово “Лилия”, захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию “еуы”, и первоначальная чистота восстановлена.

Стих дает бессознательно ряды гласных и согласных, эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим близким не по мысли, а по звуку (лыки — мыки — кика)» *.

На этом заумном языке писали или хотели писать стихотворения. Например:

Дыр бул щыл
Убещур.

(Крученых)

Или:

Это ли. Нет ли.
Хвои шуят-шуят
Анна-Мария, Лиза — нет.
Это ли — озеро ли.

Лупла, полла, палла-гу,
Лиза, попла, пулла-ли,
Хвои шуят, шуят,
Ги-и-, Ги-и-у-у.

Лес ли, озеро ли.
Это ли,
Эх, Анна, Мария, Лиза
Хей-тара.

Тере-дере-дере . . . . . Ху.
Холе-кулэ-нээ
Озеро ли. Лес ли.
Тио-и ви-и... у

(Гуро. Трое, стр. 73)

Эти стихи и вся теория заумного языка произвели большое впечатление и даже были очередным литературным скандалом. Публика, которая считает себя обязанной следить за тем, чтобы

* А. Крученых. Декларация слова как такового 1913 г.

искусство не потерпело какого-нибудь ущерба от руки художников, встретила эти стихи проклятиями, а критика, рассмотрев их с точки зрения науки и демократии, отвергла, скорбя о той дыре, о том Nihil, к которому пришла русская словесность. Говорили много и о шарлатанстве.

Шум прошел, лишние ушли, критики уже написали свои фельетоны, и теперь пора сделать попытку разобраться в этом явлении.

* * *

Итак, несколько человек утверждают, что их эмоции могут быть лучше всего выражены особой звуко-речью, часто не имеющей определенного значения и действующей вне этого значения или помимо его, непосредственно на эмоции окружающих. Представляется вопрос: оказывается ли этот способ проявлять свои эмоции особенностью только этой кучки людей или это — общее языковое явление, но еще не осознанное.

Прежде всего мы встречаем явление подбора определенных звуков в стихотворениях, написанных на «общем» языке понятий. Этим подбором поэт стремится увеличить суггестивность своих произведений, свидетельствуя тем самым, что сами звуки речи, как таковые, обладают особенной силой. Привожу мнение Вячеслава Иванова о звуковой стороне поэмы Пушкина «Цыганы». «Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение главного звука у, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в рифме, или усиливается оттенками окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных; и вся эта живопись звуков, смутно и бессознательно почувствованная уже современниками Пушкина, могущественно способствовала установлению их мнения об особенной магической напевности нового творения, изумившей даже тех, которые еще так недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всею влажною музыкой песни о садах Бахчисарая» (По звездам. Вячеслав Иванов, стр. 148).

О «мрачности» звука у и о радостности звука а писал Гринман в журнале «Голос и речь».

Свидетельства о мрачности звука у очень определенны в общем почти всем наблюдателям.

«Возможность такого эмоционального воздействия слова станет для нас более понятной, если мы вспомним тот факт, что одни звуки, например, гласные, вызывают у нас впечатление, представление чего-то мрачного, угрюмого — таковы гласные *о* и главным образом *у*, при которых резонирующие полости рта усиливают низкие обертоны, — другие звуки вызывают в нас ощущение противоположного характера — более светлого, ясного, открытого, таковы *и* и *э*, при которых резонирующими полостями усиливаются высокие обертоны» (Журнал Министерства народного просвещения. 1900 г., февраль, стр. 166, 167; ст. Китермана «Эмоциональный смысл слова»).

Наблюдая такие же явления во французском языке, Grammont (Le vers français, 1913 г.) пришел к заключению, что звуки вызывают каждый свои специфические эмоции, или круг определенных специфических эмоций. В книге К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (М., 1916) указано много примеров такого подбора звуков, сделанного для достижения известных эмоций. Очевидно, этими эмоциями в высокой степени определяется ценность данных произведений. «Художественное произведение, — пишет Гете, — приводит нас в восторг и в восхищение именно той своей частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания. От этого и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве».

Этим объясняется значение для поэта «ничтожных» речей.

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно...

«Микобер опять усладил свой слух набором слов, конечно смешным и ненужным, однако ж не ему одному свойственным. Я в продолжение моей жизни у многих примечал эту страсть к ненужным словам. Это род общего правила во всех торжественных случаях, и на нем основывается масса содержания всех формальных и судебных бумаг и тому подобных речей. Читая или

произнося их, люди как будто особенно наслаждаются, когда нападут на ряд звучных слов, выражающих одно и то же понятие, как, например, "хочу, требую и желаю" или "оставляю, завещаю и отказываю" и т. д. Мы толкуем о трудностях языка, а сами подвергаем его пыткам» (Диккенс. «Давид Копперфильд», том III). <...>

В «Голоде» Кнута Гамсуна автор в состоянии бреда изобретает слово «кубоа» и любуется тем, что оно текучее, не имеющее определенного значения. «Я сам изобрел, — говорит он, — это слово; я имею полное право придавать ему то значение, которое мне заблагорассудится; я еще сам не знаю, что оно значит». <...>

Слова «металл» и «жупел» помимо своего значения, по самому звуку, казались страшными купчихе в комедии Островского. Бабы в рассказе Чехова «Мужики» плакали в церкви при произнесении священником слов «аще» и «дондеже»; в выборе именно этих слов как сигнала для начала плача могла сказаться только их звуковая сторона. Джемс Селли (Очерки по психологии детей) приводит много интересных примеров «заумных речей у детей». Из экономии места не привожу их, считая более интересными для русского читателя стихотворные игровые присказки наших детей, — факт, интересный по своему массовому характеру, а также потому, что присказки эти сохраняются в устной передаче, переходят из местности в местность и вообще представляют собой полную аналогию с литературными произведениями. Привожу примеры:

Перо (название игры)
Перо
Уго
Теро
Пято
Сото
Иво
Дуб
Крест.
(Вятской губернии)

Первинчики
Другинчики.
На Божьей Русе
На поповой полосе
Прело грело
Осиново полено
Чивил доска
Дара-шепешка
Топча-понча
Пиневиче
Русь кнесь
Вылез.
(Вятской губернии)

* * *

Бубикони
Ни чем гони
Черный палец
Выйди за печь
Рус-квас
Шишел вышел
Вон пошел.
(Владимирской губернии)

Златом-питом
Под полетом
Пяти соти
Сиви или
Пень.
(Тульской губернии)

* * *

Обращаю внимание на отрывок из «Детства» М. Горького (длинный и поэтому неудобный для непосредственной цитировки), где показано, как в памяти мальчика стихотворение существовало одновременно в двух видах, в виде слов и в виде того, что я бы назвал звуковыми пятнами. Стихи говорили:

Большая дорога, прямая дорога,
Простора не мало берешь ты у Бога.
Тебя не ровняли топор и лопата,
Мягка ты копыту и пылью богата.

Привожу его воспроизведение:

Дорога, двурога, творог недотрога
Копыта, попыто, корыто...

При этом мальчику очень нравилось, когда заколдованные стихи лишались всякого смысла. Бессознательно для себя он одновременно помнил и подлинные стихи. <...>

Приведенные факты заставляют думать, что «заумный язык» существует, и существует, конечно, не только в чистом своем виде, то есть как какие-то бессмысленные речения, но, главным образом, в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе живой, но не осознанной.

Многое мешает заумному языку появиться явно: «Кубоа» родится редко. Но мне кажется, что часто и стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то

приближается, то удаляется и наконец высветляется, совпадая с созвучным словом. Поэт не решается сказать «заумное слово», обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания, часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов. Мы имеем такие признания от Кальдерона, Байрона, Блока. Мы должны верить Сюлли Прюдому, что настоящих его стихов никто не читал. Жалобы поэтов на муки слова часто нужно понимать как показатель борьбы со словом: поэты жалуются не на невозможность передать словами понятия или образы, а на непередаваемость словами чувствований и душевных переживаний. И недаром поэты жалуются, что они не могут передать словами звуки; словом ледяным — родник простых и сладких звуков полный. По всей вероятности, дело происходит так же, как при подбирании рифм. У Салтыкова-Щедрина, человека, в поэзии мало компетентного, но вообще несомненно наблюдательного, молодой поэт, подбирая рифму к слову «образ», нашел только одно слово «нобраз».

«Нобраз» не подошел и стал навязчивой идеей поэта, но при малейшей же возможности дать ему какую-нибудь значимость он несомненно попал бы в стихи и выглядел бы не хуже многих других слов. Некоторое указание на то, что слова подбираются в стихотворении не по смыслу и не по ритму, а по звуку, могут дать японские танки. Там в стихотворение, обыкновенно в начале его, вставляется слово, отношения к содержанию не имеющее, но созвучное с «главным» словом стихотворения. Например, в начало русского стихотворения о луне можно было бы вставить по этому принципу слово лоно. Это указывает на то, что в стихах слова подбираются так: омоним заменяется омонимом для выражения внутренней до этого данной звукоречи, а не синоним синонимом для выражения оттенков понятия. Так, может быть, можно понять и те признания поэтов, в которых они говорят о том, что стихи появляются (Шиллер) или зреют у них в душе в виде музыки. Я думаю, что поэты здесь сделались жертвами неимения точной терминологии. Слова, обозначающего внутреннюю звукоречь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово музыка как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова, так как они

в конце концов выливаются словообразно. Из современных поэтов об этом писал О. Мандельштам:

Останься пеной Афродита
И слово в музыку вернись.

Восприятия стихотворения обыкновенно тоже сводятся к восприятию его звукового праобраза. Всем известно, как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов; на этой почве иногда происходят очень показательные случаи. Например, в одном из изданий Пушкина было напечатано вместо «Завешан был тенистый вход» «Завешан брег тенистых вод» (причиной была неразборчивость рукописи), получилась полная бессмыслица, но она спокойно неузнанная и непризнанная переходила из издания в издание и была найдена только исследователем рукописей. Причина та, что в этом отрывке при искажении смысла не был искажен звук.

Как мы уже заметили, «заумный язык» редко является в своем чистом виде. Но есть и исключения. Таким исключением является заумный язык у мистических сектантов. Здесь делу способствовало то, что сектанты отождествили заумный язык с глоссолалией — с тем даром говорить на иностранных языках, который, по словам «Деяний св. апостолов», получили они в день Пятидесятницы *. Благодаря этому заумного языка не стыдились, им гордились и даже записывали его образцы. Таких образцов приведено очень много в прекрасной книге Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» (Сергиев Посад, 1908, стр. 159—193), где вопрос о глоссах разработан в смысле сопоставления образцов таких проявлений религиозного экстаза исчерпывающим образом. Явление языкоговорения чрезвычайно распространено, и можно сказать, что для мистических сект оно всемирно. Привожу примеры (из книги Д. Г. Коновалова). Сергей Осипов, хлыст XVII—XVIII столетия, говорил:

* «Глоссы» — языки звучали на церковных собраниях апостольских времен. Апостол Павел (I послание к Кор., гл. 14) говорит о проповедниках «на языках», что никто не понимает их, что их речь является невразумительной.

Рентре фенте ренте финтри фунт
Нодар мисеитрант похонтрофин.

Привожу первые строки записи языкоговорения его современника Варлаама Шишкова:

Насонтос ресонтос фурр лис
Натруфутру натри сифун
. . . .

<...> В наслаждении ничего не значащим «заумным словом» несомненно важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией. (См. статью Китермана.) Юрий Озаровский в своей книге «Музыка живого слова» отметил, что тембр речи зависит от мимики; и идя несколько дальше его и применяя к его замечанию положение Джемса, что каждая стадия является как результат какого-нибудь телесного состояния (замирание сердца — причина страха, а слезы — причины эмоции печали), можно было бы сказать, что впечатление, которое производит на нас тембр речи, объясняется тем, что слыша его, мы воспроизводим мимику говорящего и поэтому переживаем его эмоции. <...>

Известны факты, свидетельствующие о том, что при восприятии чужой речи или даже вообще при каких бы то ни было речевых представлениях мы беззвучно воспроизводим своими органами речи движения, необходимые для произнесения данного звука. Возможно, что эти движения и находятся в какой-то еще неисследованной, но тесной связи с эмоциями, вызываемыми звуками речи, в частности, «заумным языком». Интересно отметить, что у сектантов явление языкоговорения начинается с беззвучных непроизвольных движений речевого аппарата.

Я думаю, что можно удовольствоваться приведенными примерами. Но привожу еще один (отысканный мною в книге Мельникова-Печерского «На горах», том 3, стр. 132); этот пример глоссолалии интересен тем, что он доказывает близкое родство детских песенок с образцами языкоговорения сектантов. Начинается от детской песни и кончается «заумным распевцем»:

Тень, тень, потетень
Выше города плетень
Садись галка на плетень.
Галки хохлушки
Спасенные души
Воробьи пророки
Шли по дороге
Нашли они книгу
Что в той книге.

Текст сектантов	**Текст продолжения песни у детей**
А писано тамо «Савитрай само Капиластра гандря Сункадра нуруша Май я дива луча».	Зюзюка, зюзюка Куда нам катиться Вдоль по дорожке.

Во всех этих образцах общее одно: эти звуки хотят быть речью. Авторы их так и считают их каким-то чужим языком: полинезийским, индейским, латинским, французским и чаще всего — иерусалимским. Интересно, что и футуристы — авторы заумных стихотворений — уверяли, что они постигли все языки в одну минуту и даже пытались писать по-еврейски. Мне кажется, что в этом была доля искренности и что они секундами сами верили, что из-под их пера выльются чудесно-познанные слова чужого языка.

Так или не так, но одно несомненно: заумная звукоречь хочет быть языком.

Но в какой степени этому явлению можно присвоить название языка. Это, конечно, зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем, как требование для слова как такового, то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще быть значимым, то, конечно, «заумный язык» отпадает как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один; приведенные факты заставляют подумать, имеют ли и в не явно заумной, а просто в поэтической речи слова всегда значение, или это мнение — только фикция и результат нашей невнимательности. Во всяком случае, и изгнав заумный язык из речи, мы изгоняем еще его тем самым и из поэзии. И сейчас поэзия создается и, главное, воспринимается не только в слове-по-

нятии. Привожу любопытный отрывок из статьи К. Чуковского о русских футуристах, дело идет о стихотворении В. Хлебникова:

Бобэоби пелись губы
Вэоеми пелись взоры и т. д.

«Ведь оно написано размером "Гайаваты", "Калевалы". Если нам так сладко читать у Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи
Шли Шошоны и Омоги

Шли Гуроны и Мендены
Делаверы и Мочоки.

(пер. Ив. Бунина),

то почему мы смеемся над Бобэобами и Вэоемами? Чем Чоктосы лучше Бобэоби? Ведь и там и здесь гурманское смакование экзотических чуждо звучащих слов. Для русского уха бобэоби так же "заумны", как и чоктосы — шошоны, как и "гзи-гзи-гзэи". И когда Пушкин писал

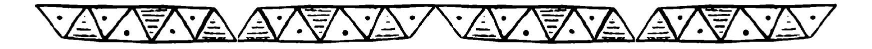
От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,

разве он не услаждается той же чарующей инструментовкой заумнозвучащих слов?» (Шиповник, 144 ст. кн. 22. Опыт хрестоматии образцов фут. поэзии. К. Чуковский). Возможно даже, что слово является приемышем поэзии. Таково, например, мнение А. Н. Веселовского. И кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык — явлением поэзии.

Другой вопрос: будут ли когда-нибудь писаться на «заумном языке» истинно художественные произведения, будет ли это когда-нибудь особым признанным всеми видом литературы? Кто знает. Тогда это будет продолжением дифференциации форм искусства. Можно сказать одно: многие явления литературы имели такую судьбу, многие из них появлялись впервые в творениях экстатиков.

Религиозный экстаз уже предвещал о появлении новых форм. История литературы состоит в том, что поэты канонизи-

руют и вводят в нее те новые формы, которые уже давно были достоянием общего поэтического языкового мышления. Д. Г. Коновалов указывает на все возрастающее в последние годы количество проявлений глоссолалии (стр. 187). В это же время заумные песни владели Парижем. Но всего показательнее увлечение символистов звуковой стороной слова (работы Андрея Белого, Вячеслава Иванова, статьи Бальмонта), которое почти совпало по времени с выступлениями футуристов, еще более остро поставивших вопрос. И, может быть, когда-нибудь исполнится пророчество Ю. Славацкого, сказавшего: «Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки».



РОМАН ЯКОБСОН

ФУТУРИЗМ

В XX столетии живопись впервые последовательно порывает с тенденциями наивного реализма. В XIX столетии картина обязывается передать перцепцию, художник — раб рутины, опыт житейский и научный сознательно игнорируется им. Как будто то, что мы знаем о предмете — само по себе, а содержание представления предметов — само по себе, независимо. Как будто только с одной стороны, только с одной точки зрения мы знаем предмет, будто, видя <лоб>, забывали, что есть затылок, словно затылок — другое полушарие луны, неведомое и невиданное. Подобно тому как в старых романах события нам даны постольку, поскольку они известны герою. Есть попытки усугубления точек зрения на предмет и в старой живописи, оправданные отражением пейзажа или тела в воде либо зеркале. Сравните также прием древнерусской живописи изображать лицо дважды, трижды, в смежных моментах действия, но лишь кубизм канонизировал множественность точек зрения.

Деформация осуществлялась в прежней живописи в незначительных размерах, так, напр., терпелась гипербола, или деформация оправдывалась применением юмористическим (карикатура), орнаментальным (напр., тератология) или, наконец, данными самой натуры, напр., светотенью. Предопределенная актами Сезанна, деформация канонизуется кубизмом.

Уже импрессионисты, применяя научный опыт, разложили цвет на составные. Цвет переставал подчиняться ощущению изображаемой натуры. Появляются цветовые пятна, даже хроматические сочетания, ничего не копирующие, не навязанные картине извне. Творческое овладение цветом естественно приводит к осознанию следующего закона: всякое нарастание фор-

мы сопровождается изменением цвета, всякое изменение цвета порождает новые формы (формулировка Глеза и Меценже).

В науке это закон формулировал впервые один из пионеров новой психологии — Штумпф, говоря о соотношении окраски и окрашенной пространственной формы: качество причастно до известной степени к изменению протяженности. Путем изменения протяженности преображается и качество. Качество и протяженность по своей природе неотделимы друг от друга и не могут существовать в представлении друг от друга независимо. Этой необходимой связи противопоставляется эмпирическая связанность двух частей, не обладающая характером принудительности, напр., голова и туловище. Последнее мы можем представить себе порознь.

Установка на натуру обусловливала для живописца обязательность связи именно таких частей, которые по существу разъединимы, между тем как взаимная обусловленность формы и цвета, разумеется, не сознавалась. Обратно: установка на живописное выражение вызывала творческое осознание необходимости последней связи, между тем как объект свободно рассекается (так наз. дивизионизм). Линия, плоскость сосредоточивают на себе внимание художника, они не могут исключительно копировать границы натуры, кубист сознательно режет натуру плоскостями, вводит произвольные линии.

Эмансипация живописи от элементарного иллюзионизма влечет за собой интенсивную разработку различных областей живописного выражения. Объемные соотношения, конструктивная асимметрия, цветовой диссонанс, фактура всплывает на светлое поле сознания художника.

Результатом осознания является:

1) канонизация ряда приемов, что, главным образом, и позволяет говорить о кубизме как о школе;

2) обнажение приема. Так, осознанная фактура уже не ищет себе никакого оправдания, становится автономной, требует себе новых методов оформления, нового материала; на картину наклеиваются куски бумаги, сыплется песок. Наконец, идут в ход картон, дерево, жесть и т. п.

Футуризм почти не приносит новых живописных приемов, широко пользуясь методами кубистическими. Это не новая жи-

вописная школа, а скорей новая эстетика. Самый подход к картине, к живописи, к искусству меняется. Футуризм дает картины-лозунги, живописные демонстрации. В нем нет отстоявшихся, выкристаллизовавшихся канонов. Футуризм — антипод классицизма.

Вне установки (термин психологии), вне стиля (термин искусствоведения) нет представления предмета. Для XIX века характерно стремление видеть, как прежде видели, как принято видеть по Рафаэлю, по Боттичелли. Настоящее проецируют в прошлое, будущему навязывают прошлое. Знамениты: «Вот день-то и прошел, и слава Богу. Дай Бог и завтра так».

Какое искусство, как не изобразительное, могло с таким успехом послужить основной тенденции — закрепить момент движения, расчленить движение на ряд отдельных статических элементов. Но статическое восприятие — фикция.

«В самом деле, все двигается, бежит, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами, он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке, предметы множатся, деформируются, преследуют друг друга, как торопливые вибрации, в пространстве, ими пробегаемом. Вот каким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольные» (Манифест художников-футуристов).

Статическое, одностороннее, обособленное восприятие — живописный пережиток — нечто вроде классических муз, богов и лиры. Но мы не стреляем из пищали, не ездим в колымаге. Новое искусство покончило со статическими формами, покончило и с последним фетишем статики — красотой. «В живописи ничто не абсолютно. Что для вчерашних художников было истиной, сегодня ложь» (Манифест художников-футуристов).

Изживание статики, изгнание абсолюта — главный пафос нового времени, злоба текущего дня. Негативная философия и танки, научный эксперимент и совдепы, принцип относительности и футуристский «долой» рушат огороды старой культуры. Единство фронтов изумляет.

«В настоящее время мы вновь переживаем время ломки старого научного здания, но такой ломки, которой не знает история науки. Но это еще не все. Разрушаются также такие истины, ко-

торые никогда и никем не высказывались, не подчеркивались, потому что они казались самоочевидными, и потому, что ими бессознательно пользовались, все и клали их в основу всевозможных рассуждений.

Особенною, характерною чертой нового учения является неслыханная парадоксальность многих из его даже простейших выводов: они явно противоречат тому, что принято называть “здравым смыслом”».

«Из физического мира исчезает последний признак субстанции». «Как мы представляем себе время? Как нечто, непрерывно и равномерно протекающее, с вечной, везде одинаковой скоростью. Одно и то же время течет во всем мире; нет и, по-видимому, быть не может двух времен, которые в различных местах вселенной текли бы неодинаково быстро. Тесно с этим связаны наши представления об одновременности двух событий, с “раньше” и “позже”, или эти три элементарнейших представления, доступные ребенку, имеют одинаковый смысл, кто и где бы ими ни пользовался. В понятии о времени кроется для нас нечто абсолютное, нечто вполне безотносительное. Новое учение отрицает абсолютный характер времени, а потому и существование мирового времени. Каждая из одинаково движущихся систем имеет свое собственное время, быстрота течения времени для них не одинакова».

«Существует ли абсолютный покой, хотя бы в виде отвлеченного понятия, не имеющего реального осуществления в природе? Из принципа относительности вытекает, что абсолютного покоя не существует».

«Во все пространственные измерения замешивается время. Мы не можем определить геометрическую форму тела, движущегося по отношению к нам, мы определяем всегда его кинетическую форму. Таким образом, наши пространственные измерения в действительности происходят не в многообразии трехмерном, а в многообразии четырехмерном».

«Эти картины в области философской мысли должны произвести переворот больший, чем смещение Коперником земли из центра вселенной. Не звучит ли мощность естествознания в переходе от несомненного опытного факта — невозможности определения абсолютного движения земли — к вопросам психики?

Философ-современник в смущении воскликнул: “По ту сторону истины и обмана”».

«Открытое новое дает достаточное количество образов для построения мира, но они ломают его прежнюю знакомую нам архитектуру и могут уложиться лишь в новый стиль, далеко убегающий своими свободными линиями за пределы не только внешнего старого мира, но и основных форм нашего мышления» (Проф. Хвольсон: «Принцип относительности»; проф. Умов: «Характерные черты и задачи современной естественнонаучной мысли»). Основные тенденции коллективистического мышления: разрушение фетишизма, разрушение остатков статики (Богданов: «Наука об общественной мысли»).

Итак, лейт-линии момента очевидны во всех областях культуры.

Если кубисты, следуя Сезаннову завету, конструировали картину, исходя из простейших объемов — куба, конуса, шара, давая своего рода примитивы новой живописи, то футуристы в поисках кинематических форм вводят в картину кривой конус, кривой цилиндр, столкновения конусов остриями, кривые эллипсоиды и т. д., словом, разрушают стенки объемов. (Ср. манифест Карра.)

Восприятия, множась, все механизируются, предметы, не воспринимаясь, принимаются на веру. Живопись противоборствует автоматичности восприятия, сигнализует предмет. Но, ветшая, умирая, принимаются на веру и художественные формы.

Кубизм и футуризм широко пользуются приемом затрудненного восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение.

В том, что даже наиболее чуткий глаз с трудом разбирается в предметах вполне перевоплощенных, есть особое великое очарование. Картина, отдающаяся с такой сдержанностью, точно ждет, чтоб ее спрашивали еще и еще. Предоставим Леонардо да Винчи слово в защиту кубизма по этому поводу:

— Мы очень хорошо знаем, — говорит Леонардо, — что зрение при быстром движении охватывает сразу множество форм. Но осознать мы можем сразу что-нибудь одно. Возьмем такой случай: ты, читатель, одним взглядом охватываешь эту исписанную страницу и сейчас же видишь, что она заполнена разнооб-

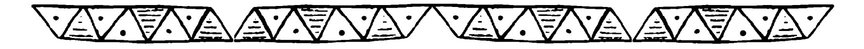
разнейшими буквами, но ты не определишь сразу, какие это буквы и что они хотят сказать. Тебе нужно будет переходить от слова к слову, от стиха к стиху, чтобы осознать эти буквы, как нужно бывает для достижения вершины здания подниматься со ступеньки на ступеньку: иначе ты не достигнешь вершины. (Глез и Меценже.)

Частный случай затрудненного узнавания в живописи — построения типа — се лев, а не собака — загадки, намеренно ведущие нас к ложному ключу; ср. так наз. ложное узнавание классической поэтики, ср. отрицательный параллелизм славянского эпоса.

Аристотель: «На изображение смотрят с удовольствием, потому что, взирая на него, приходится узнавать и умозаключать, — что это? Если же смотрящий не видел раньше предмета изображения, то последнее доставит наслаждение не как воспроизведение предмета, но благодаря обработке, окраске или какой-нибудь причине». Иными словами: уже Аристотелю было понятно: наряду с живописью, сигнализующей восприятие натуры, возможна живопись, сигнализующая непосредственно наше хроматическое и пространственное восприятие (ибо неведом ли предмет, или же он просто съехал с картины — это по существу безразлично).

Когда критик, видя подобные картины, недоумевает: что это значит, не понимаю (а что он собственно собирается понимать), он уподобляется басенному метафизику: его хотят вытащить из ямы, а он вопрошает: веревка вещь какая? Коротко говоря: для него не существует самоценного восприятия, он предпочитает золоту кредитки как более литературные (осмысленные) произведения.

Русский футуризм в критике



НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ

ИЗ «ПИСЕМ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ»

Передо мной двадцать книг стихов, почти все — молодых или, по крайней мере, неизвестных поэтов. Собственно говоря, вне литературы, как бы ни было широко значение этого злосчастного слова, стоят только четыре. <...>

Остальные книги мне хотелось бы разделить на любительские, дерзающие и книги писателей. <...>

Когда-то, лет двадцать тому назад, дерзающих было мало, и они ценились на вес золота. В самом деле, когда объявлялась война прошлому, когда надо было идти на приступ, — что могло быть полезнее пушечного мяса. Сквозь дебри кликушества и позирования пришли современные молодые поэты к храму искусства. Но я не думаю, чтобы этот путь был плодотворен для новых искателей «своего». Современные молодые поэты уже не герои Чехова, стремящиеся уйти от затхлой жизни, а мореплаватели, подобно Синдбаду покидающие благословенный Багдад, чтобы «с любопытством посмотреть на новые предметы». И их спасает только благоговейное отношение к лучшему богатству поэтов, родному языку, как Синдбада спасало благоговение перед законами Аллаха.

Из всех дерзающих, книги которых лежат теперь передо мной, интереснее всех, пожалуй, Игорь Северянин — он больше всех дерзает. Конечно, девять десятых его творчества нельзя воспринять иначе, как желание скандала или как ни с чем не сравнимую жалкую наивность. Там, где он хочет быть элегантным, он напоминает пародии на романы Вербицкой, он неуклюж, когда хочет быть изящным, его дерзость не всегда далека от нахальства. «Я заклеймен, как некогда Бодлэр», «проборчатый, желательный для многих кавалер», «меково», «грезэрка» и тому

подобные выражения только намекают на все неловкости его стиля. Но зато его стих свободен и крылат, его образы подлинно, а иногда и радующе, неожиданны, у него есть уже свой поэтический облик. Я приведу одно стихотворение, показывающее его острую фантазию, привычку к иронии и какую-то холодную интимность:

Юг на Севере

Я остановила у эскимосской юрты
Пегого оленя, — он поглядел умно,
А я достала фрукты
И стала пить вино.

И в тундре — вы понимаете? — стало южно...
В щелчках мороза — дробь кастаньет...
И захохотала я жемчужно,
Наведя на эскимоса свой лорнет!

Трудно, да и не хочется, судить теперь о том, хорошо это или плохо. Это ново — спасибо и за то. <...>

Кульминационной точкой дерзания в этом году, конечно, является сборник «Садок судей», напечатанный на оборотной стороне обойной бумаги, без буквы «э», без твердых знаков и еще с какими-то фокусами. Из пяти поэтов, давших туда свои стихи, подлинно дерзают только два: Василий Каменский и В. Хлебников; остальные просто беспомощны.

Василий Каменский говорит о русской природе. Она для него необъятна, так что охватить он может только частности. Отношение больших ветвей к маленьким, крик кукушки в лесу, игра мелких рыбок под плотиком — вот темы его стихотворений, и это хорошо, потому что поэту не приходится напрягать своего голоса, и все, что он говорит, выходит естественно. Даже его бесчисленные неологизмы, подчас очень смелые, читатель понимает без труда и от всего цикла стихов уносит впечатление новизны, свежей и радостной.

В. Хлебников — визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли — своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои стихотворения во сне и потом записывает их, сохраняя всю бессвязность хода событий. В этом отношении его можно сравнить с Алексеем Ремизовым, писавшим свои сны. Но Ре-

мизов — теоретик, он упрощает контуры, обводит линии толстой, черной каймой, чтобы подчеркнуть значительность «сонной» логики; В. Хлебников сохраняет все нюансы, отчего его стихи, проигрывая в литературности, выигрывают в глубине. Отсюда иногда совершенно непонятные неологизмы, рифмы, будто бы притянутые за волосы, обороты речи, оскорбляющие самый снисходительный вкус. Но ведь, чего не приснится, а во сне все значительно и самоценно. <...>

«Флейта Марсия», книга Бенедикта Лившица, ставит себе сериозные и, что важнее всего, чисто литературные задачи и справляется с ними, если не всегда умело, то вдохновенно. Темы ее часто не художественны, надуманны: грешная любовь каких-то девушек к Христу (есть вещи, к которым, хотя бы из эстетических соображений, надо относиться благоговейно), рассудочное прославление бесплодия и т. д. Такое незаражение поэта своими темами отражается на однотонно-ярких, словно при электрическом свете найденных, эпитетах. Но зато гибкий, сухой, уверенный стих, глубокие и меткие метафоры, умение дать почувствовать в каждом стихотворении действительное переживание, — все это ставит книгу в разряд истинно ценных и делает ее не только обещанием, но и достижением. В книге всего 25 стихотворений, но видно, что они являются плодом долгой подготовительной работы. И веришь, что это — немногословие честолюбивой юности, стремящейся к большему, а не вялость творческого духа. <...>

Грааль Арельский — один из отравленных первой книгой И. Эренбурга, хотя у него разговоры изящнее, описания осторожнее. Еще на него повлиял Игорь Северянин и современные поэты-экзотики. Много наивного в его пристрастии к высокопоставленным особам: инфантам, маркизам, царицам, королям и т. д. — неживые они все. Кажется, у него нет своего слова, которое необходимо сказать ценой чего бы то ни было и которое одно делает поэта, а есть только горячность молодости, версификационные способности, вкус и знание современной поэзии. Если подумать, у скольких пишущих стихи нет и этих качеств, то его выступление нельзя не приветствовать. <...>

Вадим Шершеневич всецело под впечатлением поэзии Бальмонта. Но, может быть, это и есть самый естественный путь для

юного поэта. В его стихах нет ни вялости, ни безвкусия, но нет и силы или новизны. Своей книгой он заявил только, что он существует, и можно принять этот факт без пренебрежительной гримасы. Но он должен еще доказать, что он есть, как поэт. <...>

Первое, что обращает на себя внимание в книге Георгия Иванова — это стих. Редко у начинающих поэтов он бывает таким утонченным, то стремительным и быстрым, чаще только замедленным, всегда в соответствии с темой. Поэтому каждое стихотворение при чтении дает почти физическое чувство довольства. Вчитываясь, мы находим другие крупные достоинства: безусловный вкус даже в самых смелых попытках, неожиданность тем, какая-то грациозная «глуповатость» в той мере, в какой ее требовал Пушкин. Затем развитие образов: в стихотворении «Ранняя весна» «в зелени грустит мраморный купидон», но грустит не просто, как он грустил в десятках стихотворений других поэтов, а «о том, что у него каменная плоть». В другом стихотворении: солнце «своим мечом — сияньем пышным — землю ударило пламя». Это указывает на большую сосредоточенность художественного наблюдения и заставляет верить в будущность поэта. В отношении тем Георгий Иванов всецело под влиянием М. Кузмина. Те же резкие переходы от «прекрасной ясности» и насмешливой нежности восемнадцатого века к восторженно звонким стихам-молитвам. Но, конечно, подражание уступает оригиналу и в сложности, и в силе, и в глубине. <...>

Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича. Выработанный стих (редкие шероховатости едва дают себя чувствовать), непритязательный, но выверенный стиль, интересные построения заставляют радоваться его стихам. Он умеет повернуть строфу, не попадая под ее власть. Изысканные рифмы у него не перевешивают строки. В эйдологии (системе образов) он ученик Александра Блока, иногда более покорный, чем это хотелось бы видеть. Но уже проглядывает в его стихах стремление к четкости и договоренности, как бунт против настроения раннего немецкого романтизма в русской поэзии. Мне кажется, идя по этому пути, он может воплотить многое из того ценного, что уже брезжит в «Carmina». И, может быть, тогда только он освободится от устаревшей литературности, которая иногда холодит его лучшие стихи. <...>

О «Громокипящем кубке», поэзах Игоря Северянина, писалось и говорилось уже много. Сологуб дал к ним очень непринужденное предисловие, Брюсов хвалил их в «Русской мысли», где полагалось бы их бранить.

Книга, действительно, в высшей степени характерна, прямо культурное событие. Уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения. Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каждое слово, проверяли свои чувства, боясь предать идею, любили, как Данте, умирали, как Сократы, и, по мнению вторых, наверное, были похожи на барсуков... Вторые, юркие и хлопотливые, врезались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты, говорили о любви со своим парикмахером, о бриллиантине со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые каждый непосвященный испытывал определенное чувство неловкости. Первые брились у вторых, заказывали им сапоги, обращались с официальными бумагами или выдавали им векселя, но никогда о них не думали и никак их не называли. Словом, отношения были те же, как между римлянами и германцами накануне великого переселения народов.

И вдруг — а это «вдруг» здесь действительно необходимо — новые римляне, люди книги, услышали юношески-звонкий и могучий голос настоящего поэта, на волапюке людей газеты говорящего доселе неведомые «основы» их странного бытия. Игорь Северянин — действительно поэт и к тому же поэт новый. Что он поэт — доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои остро пережитые темы. Нов он тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности.

Спешу оговориться. Его вульгарность является таковой только для людей книги. Когда он хочет «восторженно славить рейхстаг и Бастилию, кокотку и схимника, порывность и сон», люди газеты не видят в этом ничего неестественного. О рейхстаге они читают ежедневно, с кокотками водят знакомство, о порывности и сне говорят охотно, катаясь с барышнями на велосипеде. <...>

Пусть за всеми «новаторскими» мнениями Игоря Северянина слышен твердый голос Козьмы Пруткова, но ведь для людей газеты и Козьма Прутков нисколько не комичен, недаром кто-то из них принял всерьез «Вампуку».

Другое лицо Игоря Северянина тоже нам уже знакомо. Как не узнать радости гимназистов — «писем» Апухтина, хотя бы в этих строках:

> Не может быть, вы лжете мне, мечты!
> Ты не сумел забыть меня в разлуке...
> Я вспомнила, когда, в приливе муки,
> Ты письма сжечь хотел мои.. сжечь!.. ты!..

или в этих:

> ...Ребенок умирал. Писала мать.
> И вы, как мать, пошли на голос муки,
> Забыв, что ни искусству, ни науке
> Власть не дана у смерти отнимать.

Опять-таки поэт прав: многих такие стихи трогают до слез, а что они стоят вне искусства своей дешевой театральностью, это не важно. Для того-то и основан вселенский эгофутуризм, чтобы расширить границы искусства...

Повторяю, все это очень серьезно. Мы присутствуем при новом вторжении варваров, сильных своею талантливостью и ужасных своею небрезгливостью. Только будущее покажет, «германцы» ли это, или... гунны, от которых не останется и следа.

Виктор Хлебников еще не выпускал своих стихов отдельной книгой. Но он много сотрудничал в изданиях Гилей, Студии импрессионизма и т. п., так что о нем уже можно говорить как о поэте вполне определившемся. Его творчество распадается на три части: теоретические исследования в области стиля и иллюстрация к ним, поэтическое творчество и шуточные стихи. К сожалению, границы между ними проведены крайне небрежно, и часто прекрасное стихотворение портится примесью неожиданной и неловкой шутки или еще далеко не продуманными словообразованиями.

Очень чувствуя корни слов, Виктор Хлебников намеренно пренебрегает флексиями, иногда отбрасывая их совсем, иногда

изменяя до неузнаваемости. Он верит, что каждая гласная заключает в себе не только действие, но и его направление: таким образом, бык — тот, кто ударяет, бок — то, во что ударяют; бобр — то, за чем охотятся, бабр (тигр) — тот, кто охотится и т. д.

Взяв корень слова и приставляя к нему произвольные флексии, он создает новые слова: так, от корня «сме» он производит смехачи, смеево, смеюнчики, смеянствовать и т. д. Он мечтает о простейшем языке из одних предлогов, которые указывают направление движения. Такие его стихотворения, как «Смехачи», «Перевертень», «Черный любирь», являются в значительной мере словарем такого возможного языка.

Как поэт, Виктор Хлебников заклинательно любит природу. Его олень превращается в плотоядного зверя, он видит, как на «вернисаже» оживают мертвые птицы на шляпах дам, как с людей спадают одежды и превращаются — шерстяные в овец, льняные в голубые цветочки льна.

Он любит и умеет говорить о давно прошедших временах, пользоваться их образами. Например, его первобытный человек рассказывает:

...Что было со мной
Недавней порой?
Зверь, с рыком гаркая
(Страшный прыжок,
Дыханье жаркое),
Лицо ожег.
Гибель какая!
Дыханье дикое,
Глазами сверкая,
Морда великая...
Но нож мой спас,
Не то я погиб.
На этот раз
Был след ушиб.

И в ритмах, и в путанице синтаксиса так и видишь испуганного дикаря, слышишь его взволнованные речи...

Несколько наивный шовинизм дал много ценного поэзии Хлебникова. Он ощущает Россию как азиатскую страну (хотя и не приглашает ее учиться мудрости у татар), утверждает ее са-

мобытность и борется с европейскими веяниями. Многие его строки кажутся обрывками какого-то большого, никогда не написанного эпоса:

Мы водяному деду стаей,
Шутя, почешем смехом пятки.
Его семья простая
Была у нас на святки.

Слабее всего его шутки, которые производят впечатление не смеха, а конвульсий. А шутит он часто и всегда некстати. Когда любовник Юноны называет ее «тетенька милая», когда кто-то говорит — «от восторга выпала моя челюсть», грустно за поэта.

В общем В. Хлебников нашел свой путь, и, идя по нему, он может сделать поэтом значительным. Тем печальнее видеть, какую шумиху подняли вокруг его творчества, как заимствуют у него не его достижения, а его срывы, которых, увы, слишком много. Ему самому еще надо много учиться, хотя бы только у самого себя, и те, кто раздувают его неокрепшее дарование, рискуют, что оно в конце концов лопнет. <...>

Стихи Тихона Чурилина стоят на границе поэзии и чего-то очень значительного и увлекающего. Издавна повелось, что пророки вкладывают в стихи свои откровения, моралисты — свои законы, философы — свои умозаключения. Всякое ценное или просто своеобразное мироощущение стремится быть выраженным именно в стихах. Причины этого было бы слишком долго выяснять в этой короткой заметке. Но, конечно, это стремление в большинстве случаев не имеет никакого отношения к поэзии. Тихон Чурилин является счастливым исключением. Литературно он связан с Андреем Белым и — отдаленнее — с кубофутуристами. Ему часто удается повернуть стихи так, что обыкновенные, даже истертые слова приобретают характер какой-то первоначальной дикости и новизны. Тема его — это человек, вплотную подошедший к сумасшествию, иногда даже сумасшедший. Но в то время как настоящие сумасшедшие бессвязно описывают птичек и цветочки, в его стихах есть строгая логика безумия и подлинно бредовые образы.

Побрили Кикапу — в последний раз.
Помыли Кикапу — в последний раз.

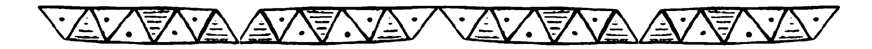
С кровавою водою таз
И волосы его
Куда-с?
Ведь вы сестра?
Побудьте с ним хоть до утра...

Тема самоубийства как возможности уйти от невыносимого страдания жизни тоже привлекает поэта. Ей он обязан лучшим стихотворением в книге.

Конец Клерка

Перо мое, пиши, пиши,
Скрипи, скрипи в глухой тиши.
Ты, ветер осени, суши
Соль слез моих — дыши, дыши.
Перо мое, скрипи, скрипи,
Ты, сердце, силы все скрепи.
Скрепись, скрепись. Скрипи, скрипи,
Перо мое, мне вещь купи.
Веселый час и мой придет —
Уйду наверх, кромешный крот,
И золотой, о злой я мот,
Отдам — и продавец возьмет.
Возьму и я ту вещь, возьму,
Прижму я к сердцу своему.
Тихонько, тихо спуск сожму,
И обрету покой и тьму.

Хочется верить, что Тихон Чурилин останется в литературе и применит свое живое ощущение слова как материала к менее узким и специальным темам.



АЛЕКСАНДР БЕНУА

КУБИЗМ ИЛИ КУКИШИЗМ?

I

«Охота вам идти на лекцию Бурлюка?» — спрашивали меня многие. Одни прямо обещали скандал с побоищем, другие утверждали, что ничего дельного от Д. Бурлюка не услышишь, а третьи с презрением относились к самой теме: чепуха все это и снобизм. Но мнения эти не поколебали меня: мне хотелось послушать, что говорит о самоновейшем искусстве наиболее решительный из наших новаторов, к тому же художник, не лишенный дарования; что же касается побоища, то в возможность его в Петербурге мне не верилось: — больно у нас кровь прохладная.

Впрочем, досидеть до конца я не мог, но думаю, что кончилось все благополучно. Г. Бурлюк с большой отвагой громил авторитеты и выставлял одно положение «страшнее» другого, изо всех сил стараясь быть смелым, оригинальным, не считающимся с предрассудками. Он воспел русскую вывеску, сравнив ее с народной поэзией, и горячо стал защищать идею «национального музея вывесок»; он в грязь затоптал Рафаэля, а живопись Врубеля обозвал бездарной мазней. И несмотря на все эти жестокие провокации, аудитория вела себя благодушно. Правда, за выходку против Врубеля немножко посвистали, но так мелодично, так весело, что в этой демонстрации нельзя было заметить и тени настоящего негодования. К тому же эти свистки были покрыты аплодисментами тех передовых умов, которые вполне солидарны с г. Бурлюком.

II

Итак, я думаю, до скандала не могло дойти, но спрашиваю себя: хорошо, что это случилось так, или дурно? Вообще хороши ли такие «спектакли», как доклад Д. Бурлюка, или это симптомы грустные и внушающие серьезные опасения? Должен сознаться, что настоящего ответа у меня на это еще не выработалось. Вообще-то я считаю, что мы вступили в период одичания (еще находимся в самом начале его) и, несомненно, вчерашний доклад есть прекрасный показатель того, как быстро мы грубеем и падаем. Всего два года тому назад некоторые пассажи доклада даже в Петербурге привели бы к скандалу. Но спрашивается: так ли это худо, что мы грубеем?

Я совершенно убежден, что «последние» настоящие римляне и греки должны были чувствовать то же, что мы теперь чувствуем. Они недоумевали, видя, как весь мир вокруг них рушится, как подпольные силы подкапываются под самое прекрасное, мудрое и святое. С каждым годом потухал пыл негодования против вандалов и с каждым годом возрастало любопытство к каким-то новым, совершенно чуждым и странным побегам. Чушь должны были говорить и тогдашние Бурлюки, а все же к этой чуши прислушивались, ибо под ней таилась большая и прямо стихийная сила.

Разумеется, тогдашние Бурлюки исчезли бесследно, но не они ли привели к тому, что мы называем византийским искусством и чем мы теперь способны любоваться? Не благодаря ли им изменилось все лицо мира, и если утратило свою прекрасную ясность, то стало гораздо углубленнее и значительнее? <...>

III

Византия! Каким простым и удивительным казалось положение, в которое все верили в продолжение многих веков: было прекрасное античное искусство, потом оно огрубело, исказилось, умерло, появились дикари, создавшие на руинах старого что-то несуразное и жалкое, потом эти дикари постепенно развились, потом, поумнев, вернулись к прежним источникам, и снова зацвела красота. В этом ходе Византия означала склон, последние отроги тех громад, которые мы зовем античной красотой; посте-

пенно эти отроги переходили в глубокую пустынную долину, откуда, казалось, и выхода нет... Но кто теперь поверит этому толкованию истории?

Входя в венецианский Сан-Марко, мы убеждаемся, что плоские, корявые, тощие фигуры византийских мозаичистов прекраснее и ценнее, нежели то, чем подарили знаменитый собор художники Возрождения. Мало того, эти произведения «огрубевших» художников обнаруживают какую-то особую изощренность, которая может выдержать сравнение и с изощренностью древних, и с изощренностью Ренессанса.

IV

Зная на собственном опыте, как меняются взгляды, или, вернее, как развивается глаз, уже не можешь вполне отрицательно относиться и к проповеди Д. Бурлюка. Тем менее это возможно по отношению к его вдохновителям и прообразам — к передовым художникам Парижа. Это все «византийцы», они резко свернули с прежнего пути и решительно стали спускаться в глубины, некоторые уже достигли дна и очень довольны, что упростились до конца. Но, зная, что это византийцы, как же не вспомнить о роли тех прежних настоящих византийцев, которые своим творчеством означали падение искусства и в то же время влили в него новые силы?

Признаюсь, у меня не хватает убеждения гневно выступить и провозгласить против них крестовый поход. Действительно, это неучи, вандалы, но ведь это, может быть, и хорошо, что они неучи и вандалы? Пусть себе работают над разгромом всего существующего: ein neues Leben wird aus den Ruinen bluhen *. Их творчество мне лично не нужно; оно, по нашим понятиям, уродливо и гадко. Но та тревога, которую они вносят в нашу эстетическую жизнь, — полезна и может куда-то привести и, во всяком случае, — повести.

Весь смысл культуры в том, чтобы не останавливаться. Надо идти и не останавливаться. Г. Бурлюк и ему подобные погоняют, тревожат, вносят смуту и не дают застояться. Ни они не знают,

* новая жизнь процветет на руинах (*нем.*).

к чему, в сущности, все это, ни мы этого не знаем. Но для чего-то это нужно. Они, пожалуй, лично, действительно, ничего не делают, но «что-то делается», и это новое выражается в странных, но неизбежных и полезных судорогах.

V

Я даже не знаю, негодовать ли на то, что доклад г. Бурлюка был лишь плетением невежества и чепухи и что, обещав познакомить петербургскую публику с основами кубизма, он лишь красноречиво доказал, что сам в кубизме ровно ничего не понял и, следовательно, никакого права представлять интересы кубизма в России не имеет.

Кубизм в Париже есть нечто вытекающее со строгой последовательностью из длинного ряда предшествующих явлений. «Кубисты» еще менее, нежели импрессионисты, отрицают необходимость традиций; у них такой же «культ Лувра», какой был у Делакруа, Милле, Курбе, Мане, Писсарро и Сезанна. Для их же русского представителя «все начинается со вчерашнего дня».

Г. Бурлюк прямо заявил, что «настоящая» живопись возникла с XX века, а раньше живопись не существовала вовсе. Это, разумеется, чудовищный вздор, но если уже мы допустили раз, что «пусть будет огрубение», то нужно приветствовать в русском «кубисте» такую последнюю прямолинейность. Пока еще там гнилой Запад будет кружить да колобродить, русские художники сразу спустятся по прямой линии, пожгут музеи с «Рафаэлями, годными для cartes postales» *, и построят музеи-храмы для лубка и вывески.

Молодцы, новейшие русские художники. Вот кого не приходится винить ни в корысти, ни в честолюбии. Тщеславны они, положим, очень, но должны же они понимать, что все, что будет создано ими, пойдет насмарку, что от них ничего не останется. Они только послужат к огрубению и к упрощению художественного вкуса, сами же станут первыми жертвами этого огрубения. Они сведут в глубину и погибнут. Но зато там, «на дне», начнется новое творчество и новое восхождение.

---

* почтовые открытки (*фр.*).

Самим им еще далеко до «византийцев», они лишь «римляне крайнего упадка», ведущего к «византизму». Они создадут нечто аналогичное тому, что создавалось в эпоху от Константина до Юстиниана и от чего осталось до нашего времени так мало; они главным образом разрушат и заменят прекрасное плохим и грубым. Но так нужно — нужно, чтобы история повторялась, и они в своем роде герои, что готовы принести себя в жертву какой-то слепой вере, догматы которой им же самим не ясны.

VI

Я произнес слово «вера», и вот тут-то и восстает новый, самый главный, вопрос: какая вера будет в этой «новой Византии», а в связи с этим: допустима ли вообще «надежда на Византию» при отсутствии веры или при существовании того суррогата веры, в который молодые художники стараются верить?

Выше я говорил о том, что мы теперь видим красоту византийского искусства не столько в его содержании, сколько в форме, в мастерстве: оно не только трогает нас вложенным в него чувством, но и поражает нас своей изощренностью. Однако откуда взялась эта красота и мастерство, как они появились в византийском искусстве и в какой мере эта красота, чисто эстетического порядка, была в зависимости от всего духовного миросозерцания того времени?

Что искусство падало, начиная с 1-го века христианской веры, — это можно себе объяснить просто известной дряхлостью культуры и, главным образом, дряхлостью античных религий. Хуже стали строить храмы богам, ибо в богов все меньше и меньше верили. Но как так стали после того создавать новую красоту? Неужели можно утверждать, что этот новый подъем был всецело обязан узко художественным переживаниям, и неужели не ясно, что новая красота получилась именно оттого, что нашли новые святыни и поклонились им?

Каким же богам будут служить наши кубисты, футуристы и сверхфутуристы, и все, кто придет вслед за ними? Вот о вере нет разговора в нашем художестве, и, мало того, к вопросам «содержания» в искусстве за последние годы относятся с исключи-

тельным и, надо сознаться, чрезвычайно легкомысленным безразличием.

VII

Вчерашний лектор так прямо и заявил, что потому-де следует считать, что отныне лишь «засуществовало искусство», что лишь теперь искусство стало самодовлеющим и «ни в чем не нуждающимся». Все эти жалкие Рафаэли и Рембрандты были в услужении у «сюжета», а вот сейчас сюжета нет, и Бурлюки имеют полное основание смотреть на тех «лакеев» с высоты своего величия.

Песенка эта уже знакома, но еще не пелась у нас до сих пор с такой убежденностью, так рьяно, как вот поет ее Д. Бурлюк и многие другие в том же роде. Они нам обещают самые изощренные наслаждения формами и красками, но при этом громко заявляют, что им решительно все равно, что писать, и что весь вопрос только в том, как писать.

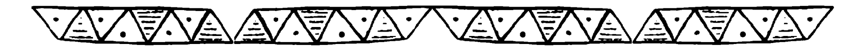
Они думают логично. Для них вчерашнего дня нет, нет даже сегодняшнего утра — все сводится к моменту, который они вольны называть верховным. Но вот нам трудно им поверить, ибо если всмотреться в прошлое (от которого нас все же не так скоро отучить), то ведь окажется, что все прошлое искусство построено на сюжете, иначе говоря, на миросозерцании художника — как чисто внешнем, так непременно и внутреннем, на том, что есть вера вообще или хотя бы личная вера каждого человека.

Для самих учителей кубистов эти вопросы играли огромную жизненную роль. Г. Бурлюку Сезанн представляется только каким-то экспериментатором над плоскостями, «волюмами» и цветом. Но на самом деле это был глубоко религиозный человек, который переживал тяжелую внутреннюю драму, выявившуюся в очень определенной форме в его искусстве, мало того, создавшую главную его основу. Г. Бурлюк с чисто русской прямолинейностью сводит все на «научность» в живописи, но ведь и величайший ученый прошлого — Леонардо был по-своему человек верующий, быть может, еретик и дьяволист, но верующий. Рассматривать его произведения исключительно как проблему ква-

зиматематического порядка — это есть одна из грубейших ошибок известной части немецкой критики. <...>

IX

Так и нужно, «по программе», чтобы г. Бурлюк кощунствовал и оскорблял, так и нужно, чтобы он себя и свой кое-какой талант принес в жертву огромному кукишу — великому князю мира сего. Все это в порядке вещей. Зачем же тогда возмущаться? Пусть себе на здоровье работает на ниве, на которую его поставил Недобрый Хозяин. Ведь все равно отработает один, придет Другой. <...> Но покамест еще гг. Бурлюки не пожгли музеев и храмов, можно же переходить от суеты к подлинному и вечному, и тогда суета представляется даже чем-то драгоценным. Самый кукиш начинает казаться не страшным, а временами забавным. Вот к примеру сказать: редко мне так сильно хотелось пойти в ноги поклониться Рафаэлю и Тому, кто его поставил, как именно при выслушивании доклада г. Бурлюка, предпочитающего вывесочных прачек и кучеров — откровениям «Больсенской Сессы» и «Гелиодора».



ВАСИЛИЙ ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ

СИМВОЛИСТЫ И НАСЛЕДНИКИ ИХ

<...> На фоне надоевших всем перепевов развернули свои знамена новые школы.

Эгофутуристы выступают всюду с протестом против академизма и музейности, против литературщины, против «устоев», «заветов» и «канонов» — во имя новизны, во имя беспрерывного обновления будущего искусства.

Для нас Державиным стал Пушкин
Мы ищем новых голосов...

Не терпим мы дешевых копий...

...Не мне в бездушных книгах черпать
Для вдохновения ключи —
Я не желаю исковеркать
Души свободные лучи!
Я непосредственно сумею
Познать неясное земле.

Так пишет в своем «Прологе» бывший петербургский эгофутурист Игорь Северянин.

Ему вторит тоже петербургский эгофутурист П. Широков в своем пространном стихотворении «Итог»:

Идут года прогресса и культуры,
Там города, где раньше черный лес,
Но не изменен пульс литературы,
Но лес в умах не срублен, а исчез.
В победный век великих откровений
Стал слишком стар былых творений план,
И мы желаем лучший совершений
Затем, что есть теперь аэроплан.

Последняя строка почти повторяет заявление Игоря Северянина «Теперь повсюду дирижабли летят, пропеллером ворча».

Эгофутуристы пообещали изменить пульс литературы и начать новую эру. Московские эгофутуристы в своих бесчисленных манифестах постоянно приглашают «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого и пр. и пр. с парохода современности», постоянно доказывают, что для них «прошлое тесно. Академизм Пушкина непонятнее гиероглифов», постоянно повторяют на разные лады:

> Только мы — лицо нашего времени...
>
> Мы новые люди новой жизни.

«Мы объявляем борьбу всем, опирающимся на выгодное слово "устои", ибо это почетное слово хорошо звучит лишь в устах тех людей, которые обречены не поспевать за стремительным бегом времени».

Все это звучит гордо, и все это сводится к нулю, когда многочисленные футуристы-новаторы переходят от манифестов к произведениям.

Если вы отвлечетесь от их крикливых фраз — «Пощечина общественному вкусу!», «Смерть искусству!»... — и приглядитесь более внимательно к их бумажной революции, вас поразит нищета их творчества. От новизны так и разит стариной.

«Дома новы, но предрассудки стары!»

Не стоило сокрушать «пресловутую» статую самофракийской победы и объявлять войну «гиероглифам» Пушкина, не стоило заноситься за облаками на дирижабле для того, чтобы довести до абсурда эксцессы раннего декадентства, чтобы опуститься в пустыню безыдейности.

Русские эгофутуристы пришли на готовое, они подобрали то, что было давно отброшено первыми русскими декадентами.

Если вам угодно — первыми футуристами были Бальмонт с его «себялюбьем без зазренья», с его стремленьем перешагнуть дерзновенно «все преграды», и Валерий Брюсов с его заветами «Юному поэту». Эти заветы, провозглашенные в 1906 году, целиком вошли в самые последние манифесты эгофутуристов.

> Юноша бледный со взором горящим,
> Ныне даю я тебе три завета:

Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусстве,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Крайний индивидуализм, беспредельная любовь к себе, себялюбье без зазренья — вот основные ноты «Эгопоэзии», поскольку ее можно различить за криком и шумом, за выкрутасами и вывертами Василисков Гнедовых, Викторов Хлебниковых, Маяковских и всевозможных крученых панычей.

«Цель эгопоэзии — восславление эгоизма как единственно правдивой и жизненной интуиции», — пишет господин Г. А. в альманахе футуристов «Оранжевая урна».

Там недаром на первом месте напечатаны стихи Валерия Брюсова, неустанно, вот уже четверть века восславляющего эгоизм.

В другом альманахе «Стеклянные цепи» (как всегда в несколько страничек) эгофутурист Дмитрий Крючков пишет восторженную статью о «Зеркале теней» Валерия Брюсова и называет поэта «исхищренным мастером», «умудренным учителем и буйным юношей, жрецом-магом и страстным любовником». Это уже совсем похоже на преклонение перед авторитетом.

Игорь Северянин в своих «изысках» находится под большим влиянием «исхищренного мастера», который раньше других пишет: «Фарман иль Райт, иль кто б ты ни был! Спеши! Настал последний час!.. Просторы неба манят нас».

Игорь Северянин выделяет этого трудолюбивого литератора, в поте лица добывающего стих свой. В ответ на посланье Виктора Хлебникова, который «шаманит» в поэзии:

Только Вы, Валерий Брюсов,
Как некий равный государь.

Стоило ли сбрасывать Пушкина с парохода современности, Пушкина-Державина, чтобы преклониться перед Брюсовым, тем Брюсовым, который давно уже стал пушкинианцем?

И московские, и петербургские эгофутуристы никому не сочувствуют и не живут настоящим, но предпочитают они не будущее, не futurum, а все тот же plusquamperfectum. Только Валерий

Брюсов увлекается упадком Рима, а Хлебников повестью «Каменного века», первобытными народами, дикарями, и пытаются говорить их языком.

Венеру и Тангейзера Вагнера сменили Венера и Шаман Виктора Хлебникова, который сам шаманит в поэзии:

Монгол. Монгол. Как я страдала.
Возьми меня к себе, согрей... —

жалуется Венера, покинутая художниками и народом, забравшись в пещеру Шамана.

— Не так уж мрачно, —
Ответил ей, куря, Шаман. —
Озябли вы, и неудачно
Был с кем-нибудь роман.

Нужно ли указывать, что от слова «роман» веет самой подлинной самобытностью? Не о стихийности, не о варварстве и дикой силе говорят образы Шаманов, а только о декадентской усталости, пресыщенности и развинченности, о жажде чего-нибудь пикантного, экзотического, острого. Они не стали детьми, но они по-старчески впали в детство, они дают пресыщенному скучающему читателю суррогат новизны.

Тайну этих варваров и буйных дикарей вырабатывает Игорь Северянин, которого душа «влечется в примитив» и который «с первобытным неразлучен».

Его герои «живы острым и мгновенным».

Все его Зизи, нарумяненные Нелли, виконты и виконтессы, жены градоначальника, их сиятельства, гурманки, грезерки и «эксцессерки» пресытились культурой и захотели ржаного хлеба.

«Задушите меня, зацарапайте, предпочтенье отдам дикарю», — рассказывает путешественница у Игоря Северянина.

У него же разыгрывается драма «в шалэ березовом, совсем игрушечном и комфортабельном...» Эта драма в стихах полуиронически, полусерьезно заканчивается строкой:

И было гибельно. — И было тундрово. — И было северно.

В стихотворении его же «Юг и Север» утонченно-примитивная барынька рассказывает, как она остановила оленя у эски-

мосской юрты и захохотала жемчужно, «наводя на эскимоса свой лорнет».

Примеров такой извращенной первобытности, такого «дикарства» у Игоря Северянина — множество, и будет еще немало в будущих сборниках его, так как поэт намерен побывать «в глуши, в краю олонца»... Вся пикантность, вся острота его первобытности заключается в постоянном переплетении «фешенебельных тем», «помпезных эпитетов» с рассказами лейтенантов о «полярных пылах», о циничном африканском танце, о проказах злых оран-гутанов.

В мире варваров и дикарей двадцатого века — живется недурно!

Клуб дам, курорт, пляж, будуар нарумяненной красавицы, каретка куртизанки, мороженое из сирени, Поль де Кок и молитвенник — все эти темы разрабатываются с веселой легкомысленной улыбкой, с едва уловимой иронией... От всех напудренных и нарумяненных дикарей и варваров пахнет тонкими духами уже знакомых нам пастушек и пастушков 18-го века.

Но при чем тут новизна? Это все тот же «пир во время чумы», это все то же: «а после нас хоть потоп».

...Нам скажут, Игорь Северянин — уже не эгофутурист, и его стихи, иногда блестящие по форме — не характерны для эгооран-гутанов.

Игорь Северянин — единственный талантливый поэт из десятков обнаглевших бездарностей, и он в удобопонятной форме выявил один из основных мотивов эгофутуризма*. Впрочем, и этот мотив давно уже прозвучал в «зовах древности» К. Бальмонта.

Нам указывают, что новизна эгофутуристов заключается в их языке, в их словотворчестве, в их словоновшествах и «самовитых» словах.

Московские футуристы в своем манифесте приказывают чтить право поэтов: 1) «на увеличенье словаря в его объеме произ-

---

* Среди каракулек и гиероглифов московских эгофутуристов выделялись некоторые произведения Елены Гуро, ныне умершей, у нее попадаются искренние вещи, полные интимных переживаний.

вольными и производными словами, 2) на непреодолимую ненависть к существующему до них языку».

Они гордятся тем, что расшатали синтаксис, что уничтожили все знаки препинания, сокрушили ритмы, не оставили камня на камне, словом, дикари произвели словесную революцию.

По части словотворчества в особенности отличались: Виктор Хлебников — автор «Смеюнчиков», Крученых — автор бесчисленных поэм и петербургский эгофутурист Василиск Гнедов.

Эта страсть к словотворчеству заметна и у Игоря Северянина, который стремится «популярить изыски» и жалуется, что живет в стране, «где четверть века центрит Надсон».

Но у бездарных эгофутуристов словотворчество превращается в какой-то бред, в какую-то отвратительную тарабарщину и неразбериху. Они точно стараются перещеголять друг друга нелепостями и словесными выкрутасами. От «сочетанья слов» они перешли к сочетанию букв, от музыки к какофонии.

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пиээо — пелись брови
Лиэээй — пелся облик, —

распевает диким голосом Велимир Хлебников в «Пощечине общественному вкусу».

Го О снег Кайд
М р Батульба, —

откликается в «Союзе молодежи» Крученых:

Козой вы мной мопочки
Даровали козяям луга.
Луга-га!
Луга-га! —

прыгает по-козьему петербургский Василиск Гнедов в своем сборнике «Гостинец сантиментам».

...Каждый новый сборник — шаг вперед в смысле достижения идеала нелепицы. Недавно вышла книжечка Василиска Гнедова «Смерть искусству». Это — шедевр «обнаглевшей бездари».

В сборнике 15 поэм:

Поэма 1.

Пепелье Душу.

Поэма конца (15).

За этим заглавием — ничего.

Теперь разверните и прочтите, что пишет редактор издательства «Петербургский глашатай» Иван Игнатьев в своем предисловии к гиероглифам Гнедова по поводу пустого места.

> Нарочито ускоряя будущие возможности, некоторые передунчики вашей литературы торопились свести предложенья к словам, слогам и даже буквам.
>
> — Дальше нас идти нельзя, — говорили они.
>
> А оказалось льзя.
>
> В последней поэме этой книги Василиск Гнедов ничем говорит: целое что.

Думается нам, следующий «опус» Хлебникова будет заключаться в чистой странице. Там даже не будет стоять: Поэма конца (15). Просто будет пусто — хоть шаром покати, и эта честная и откровенная пустота будет последним словом эгофутуристов. Последующим «передунчикам» нечего будет делать, и они почиют от всех дел своих.

Бывают эпохи, когда заимствуются целые сферы новых идей, а с ними целые разряды новых слов; такие эпохи уже не раз пережила Россия, когда приходилось у Западной Европы, у передовых стран брать уже готовые слова для обозначения соответствующих понятий. Иногда писатели обращались к богатейшим запасам народного языка и создавали новые слова по аналогии, но и в обычное время нередко слова новые рождаются у писателя вместе с мыслями, как счастливое вдохновение.

Чтобы какое-нибудь новое слово пошло в ход, оно должно быть по своему составу совершенно просто, естественно, непринужденно.

Каждое новое слово связано неразрывными узами с языком народа, и если стиль — это человек, то язык — это народ. Существа — делающие орудия, существа — общежительные создали слово как средство общения.

«Словом, говорит Потебня, — человек превосходит прочих животных, потому что делает возможным общение мысли, свя-

зывает людей в общество. Совокупными условиями многих создается и развивается язык».

Теперь приглядитесь к каракулькам футуристов, возвестивших о своей ненависти к существующему до них языку. Их язык — это средство разобщения.

И здесь они подбирают декадентский хлам и возвращаются к «звонкозвучной тишине», влюбляются снова в «чуждый чарам черный челн». Ради музыки они жертвуют смыслом. Хотя их музыка могла бы удовлетворить только персидского шаха.

Их новые слова родятся при полном отсутствии каких бы то ни было идей и мыслей, из одичанья, ужасающего каждого, кто любит литературу. Это — комариное жужжанье, это — блеянье, бурлюканье, только не язык человеческий, не тот прекрасный русский язык, который так любили Гоголь и Тургенев.

Бывший человек Сатин, опустившийся на дно, упивается словами «сикамбр», «макробиотика». Когда Бубнов спрашивает его: «Ты что бормочешь, к чему говоришь?», Сатин отвечает: «Так, надоели мне, брат, все наши слова, надоели. Каждое из них слышал я, наверное, тысячу раз...» «Люблю непонятные, редкие слова...»

Предвидел ли Сатин, бывший человек, что его «сикамбр» превратится в «бобэоби» эгофутуристов?

Эгопоэзия, голый эгоизм опустошенных душ, духовных босяков породила их тарабарщину, их непонятные, редкие слова.

> Когда человек был один, — теоретизирует все так же господин редактор Иван Игнатьев, начитавшийся Ветхого Завета, — ему не нужно было способов сношения с прочими, ему подобными существами... Человек «говорил» только с Богом, и это был так называемый «рай»...
>
> Пока мы коллективцы, общежители — слово нам необходимо, когда же каждая особь преобразится в объединиченное «Эго» — я — слова отбросятся само собой.

Что может быть пошлее этого самодовольного набора слов!

Никогда человек не был один, и никогда общество не ведется к одному, об этом говорит любой, самый элементарный курс по истории культуры.

Но для нас характерны мечты Игнатьевых: они ненавидят «коллектив», «общественность», их крайний индивидуализм ведет к мечте о полном распаде социальных групп.

Революция 1905 года с ее культом коллектива, героической толпы и мятежной массы нанесла смертельный удар самодовольному эстетству, келейному творчеству, «своеволью без зазренья», стремлению бежать от жизни «за пределы предельного».

Реакция общественная и политическая с ее распыленьем общества, с ее «крахом души» и культом тела выдвинула снова опустошенную личность на первый план.

Сплоченность общества не может ослабиться без того, чтобы индивид в той же мере не отставал от социальной жизни, чтобы его личные цели не перевешивали стремленья к общему благу, чтобы единичная личность не стремилась стать выше коллективной.

Это распыление общества, его анатомирование, этот разрыв личности с коллективом не могли не отразиться на литературе.

Шумное и крикливое выступление московских и петербургских эгофутуристов с их эгопоэзией — это дерзкое отрицание общественности, это возврат к эксцессам крайнего индивидуализма, к тем эксцессам, которыми изобиловала поэзия декадентов, символистов в конце 80-х и в начале 90-х годов.

Валерий Брюсов видит в поэзии эгофутуристов «какую-то правду», «кой-что не лишенное ценности», историческим оправданием русского эгофутуриста готов считать появленье эгофутуристов на Западе — в Италии, во Франции и других странах. Нам думается, литературное заимствование и рабское передразниванье Маринетти — это еще не историческое оправдание.

Русский футуризм ближе к раннему декадентству Брюсова, чем к футуризму Маринетти.

Течение, связанное с крайним индивидуализмом, естественно пройдет к тем же грустным берегам, к тем же эксцессам, которые давно отброшены мэтрами символистов.

Конкуренция бесчисленных бездарностей только ускорит и обострит процесс.

Уже и теперь ясно, что будущее принадлежит не футуристам, и напрасно В. Брюсов обнадеживает их.

Когда я слежу за шумными выступлениями эгофутуристов, я вспоминаю малороссийскую юмористическую песенку о Мухе-Шелестухе и комарике.

Ой, шож там за шум учинився?
Що комар таи на мусци оженився.
Полетив той комар у чистое поле,
У чистое поле в зелену дуброву.

В роли комарика оказалась группа поэтов, с победоносным жужжаньем вылетевших в чистое поле русской литературы, а в роли «Мухи-Шелестухи» те читатели, которых увлекли господа эгофутуристы.

Зазовь!
Зазовь манности тайн
Зазовь обманной печали...
Зазовь сипких тростников
Зазовь высоких облаков
Зазовь водностных тайн
Зазовь.

Это комарик вечером над болотцем справляет свою комариную свадьбу и зазывает в свои объятья непоседливую Муху-Шелестуху. Этот комариный язык, конечно, не имеет никакого отношения к «непонятным гиероглифам Пушкина»...

Не «рог времени трубит» в зазывающих книгах Гнедовых и Хлебниковых, а трубит победу и одоленье над Пушкиным и «великим сплетником» Толстым все тот же комарик, не устающий жужжать «зазовь... зазовь... зазовь!»

В малороссийской песенке, о которой я вспомнил, рассказывается о трагическом конце комарика и его апофеозе. После свадьбы с Мухой-Шелестухой молодой уселся на дубочек, «свои ножки опустив в холодочек». Пока он наслаждался своим царственным величием, «налетела буря-шуря, вона того комарика с дуба сдула». Комарик погиб. Тогда после его смерти начался апофеоз. Прилетели атаманы. Положили разбитого и смятого комарика в гроб, покрыли бездыханные останки «червонною китайкою» и похоронили на высоком кургане.

Но и это не все.

Песня кончается словами:

Ой шож там лежит за покойник?
Ой чи пан, чи гетман, чи полковник?
Ой ни пан, ни гетман, ни полковник,
А то Мухи-Шелестухи полюбовник.

Поэтиков, занимающихся словоизвержением и победоносным жужжанием, быстро унесет волна общественного подъема. Атаманы Валерий Брюсов и Ф. Сологуб попытаются сперва их сосватать, а потом устроят им пышный апофеоз.

Но кто пережил свою первую любовь к поэзии Пушкина и Толстого, кто чужд высшей политике атаманов, тот пройдет мимо высокого кургана. Он ведь знает, что там покоится:

Ни пан, ни гетман, ни полковник,
А то Мухи-Шелестухи полюбовник.

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ. ОБЗОР

<...> Еще в 1911 г. вышел небольшой сборник стихов и прозы «Садок судей». С момента появления этой книжечки ведет свое летосчисление русский футуризм, точнее — московская, еще точнее — кубофутуристическая его фракция. Движение, известное под именем эгофутуризма, возникло несколько позднее в Петербурге. Там Игорем Северянином была основана академия эгофутуризма, впоследствии им же «распущенная». Выйдя из нее, Игорь Северянин отставил от себя академию, с его уходом распавшуюся. С другой стороны, обе фракции футуристов, первоначально враждовавшие между собой, ныне объединяются в новом литературном органе, которому предстоит стать «официозом российского футуризма».

Эстетические и иные верования обеих футуристических фракций общеизвестны. Общеизвестно и то, что настоящая родина футуристов — Италия. Ни московский, ни петербургский футуризм в наиболее существенных чертах своих не могут претендовать ни на оригинальность, ни на новизну. Проповедь крайнего индивидуализма, некогда лежавшая в основании петербургского эгофутуризма, стара, как индивидуализм. «Непреодолимая ненависть» к существующему языку, чем преимущественно отличаются москвичи от петербуржцев, — кроме того, что выводит их поэзию за пределы критики, — также не нова: она целиком заимствована у футуристов западных.

Поэтов с дарованием значительным нет среди москвичей-футуристов. Недурные строчки встречаются у В. Хлебникова, В. Маяковского, Д. Бурлюка. Прочие или недоступны человеческому пониманию, ибо пишут исключительно на языке «дыр-бул-щур», или бесконечно повторяют друг друга.

Эгофутуристы в большинстве недурно пишут стихи, но, к сожалению, почти не выходят за пределы подражания бывшему ректору своей Академии, — Игорю Северянину, о котором должно говорить подробнее.

Игорю Северянину довелось уже вынести немало нападок именно за то, что если и наиболее разительно, то все же наименее важно в его стихах: за язык, за расширение обычного словаря. То, что считается заслугой поэтов признанных, всегда вменяется в вину начинающим. Таковы традиции критики. Правда, в языке И. Северянина много новых слов, но приемы словообразования у него не новы. Такие слова, как «офиалчен», «окалошить», «онездешниться» суть обычные глагольные формы, образованные от существительных и прилагательных. Их сколько угодно в обычной речи. Если говорят «осенять» — то почему не говорить «окалошить»? Если «обессилеть» — то отчего не «онездешниться»? Жуковский в «Войне мышей и лягушек» сказал: «И надолго наш край был обезмышен». Слово «ручьиться» заимствовал Северянин у Державина. Совершенно «футуристический» глагол «перекочкать» употреблен Языковым в послании к Гоголю.

Так же не ново соединение прилагательного с существительным в одно слово. И. Северянин говорит: «алогубы», «златополдень». Но такие слова, как «босоножка» и «Малороссия», произносим мы каждый день. Несколько более резким кажется соединение в одно слово сказуемого с дополнением, например «сенокосить». Но возмущаться им могут лишь те, кто дал зарок никогда не говорить: «рукопожатие», «естествоиспытание».

Спорить о праве поэта на такие вольности не приходится. Важно лишь то, чтобы они были удачны. Игорь Северянин умеет благодаря им достигать значительной выразительности. «Трижды овесененный ребенок», «звонко, душа, освирелься», «цилиндры солнцевеют» — все это хорошо найдено.

Неологизмы Игоря Северянина позволяют ему с замечательной остротой выразить главное содержание его поэзии: чувство современности. Помимо того, что они часто передают понятия совершенно новые по существу, — сам этот поток непривычных слов и оборотов создает для читателя неожиданную иллюзию: ему кажется, что акт поэтического творчества совершается не-

посредственно в его присутствии. Но здесь же таится опасность: стихи Северянина рискуют устареть слишком быстро, — в тот день, когда его неологизмы перестанут быть таковыми.

Многое в Игоре Северянине — от дурной современности, той самой, в которой культура олицетворена в биплане, добродетель заменена приличием, а красота — фешенебельностью.

Пошловатая элегантность врывается в поэзию Северянина, как шум улицы в раскрытое окно. «О, когда бы на “Блерио” поместилась кушетка!» — мечтает «тоскующая, нарумяненная Нелли», а сам поэт задается вопросами в таком роде:

Удастся ль душу дамы восторженно омолнить
Курортному оркестру из мелодичных цитр?

Другой точно такой же даме он предлагает:

Ножки плэдом закутайте дорогим, ягуаровым,
И садясь комфортабельно в ландолете бензиновом,
Жизнь доверьте Вы мальчику в макинтоше резиновом
И закройте глаза ему Вашим платьем жасминовым —
Шумным платьем муаровым, шумным платьем муаровым!..

Хоть и не без умиления наглядевшись на все эти «изыски», — поэт все же принуждает сознаться: «гнила культура, как рокфор». Ее должно запить вином:

Шампанского в лилию! Шампанского в лилию!
Ее целомудрием святеет оно!..

Не так ли божественным целомудрием поэтической души святеет повседневная жизнь, ее изысканный, но гниющий рокфор, «подленький сыр»? Для души, «обожженной восторгом глотка», святеет весь мир. Вот стихи, посвященные некоей «Мисс Лиль»:

Котик милый, деточка! встань скорей на цыпочки,
Алогубы-цветики жарко протяни...
В грязной репутации хорошенько выпачкай
Имя светозарное гения в тени!..

Ласковая девонька! крошечная грешница!
Ты еще пикантнее от людских помой!

Верю: ты измучилась... Надо онездешниться,
Надо быть улыбчатой, тихой и немой.

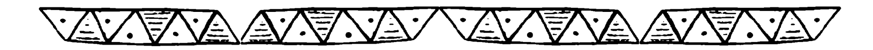
Все мои товарищи (как зовешь нечаянно
Ты моих поклонников и незлых врагов...)
Как-то усмехаются и глядят отчаянно
На ночную бабочку выше облаков.

Разве верят скептики, что ночную бабочку
Любит сострадательно молодой орел!..
Честная бесчестница! белая арабочка!
Брызгай грязью чистою в славный ореол!..

Эти слова — прекраснейшее оправдание всей поэзии Игоря Северянина. Ими он связывает себя с величайшими заветами русской литературы, являясь в ней не отщепенцем, а лишь новатором.

Талант его как художника значителен и бесспорен. Если порой изменяет ему чувство меры, если в стихах его встречаются безвкусицы, то все это искупается неизменною музыкальностью напева, образностью речи и всем тем, что делает его не похожим ни на кого из других поэтов. Он, наконец, достаточно молод, чтобы избавиться от недостатков и явиться в том блеске, на какой дает право его дарование. Игорь Северянин — поэт Божией милостью.

Нужно только желать, чтобы как можно скорее разуверился он в пошловатых «изысках» современности и глубже всмотрелся в то, что в ней действительно ценно и многозначительно. Автомобили и аэропланы столь же существенны для нашего века, как фижмы и парики — для века XVIII. Но XVIII век только в глазах кондитеров есть век париков и фижм. Для поэтов он — век революции.



ИВАН БОДУЭН ДЕ КУРТЕНЭ

К ТЕОРИИ «СЛОВА КАК ТАКОВОГО» И «БУКВЫ КАК ТАКОВОЙ»

Появляющиеся в последнее время «Декларации слова как такового» (что-то вроде «декларации прав человека и гражданина») требуют, очевидно, для их понимания какой-то особой подготовки. Мне, профану, они кажутся большею частью набором слов, без всякого смысла. Тем не менее к кое-чему я могу отнестись критически.

Прежде всего, поражает культ «буквы», «буквы как таковой». Буква — что-то священное, неприкосновенное, неустранимое. Вынуть хоть одну букву из произведения — значит убить живой организм. «Произведение — живой организм; отпала буква — умерло целое».

При этом самым отчаянным образом смешиваются буквы русского алфавита со звуками русской живой речи, смешивается написание с произношением. Этим только можно объяснить предлагаемые «будетлянами» стихотворения (?) из одних гласных:

е у ы
о а а
н е е и
а е е ъ

или же из одних согласных: р л м к т р г...

Ведь то, что в произношении соответствует «букве» е, не есть гласная, а только сочетание согласной с гласной (или йе, или йо). Затем, е и ѣ различаются только глазами; соответствующие же им произносимые целые в общем совпадают. Написанные русские р л м к т г совсем не произносимы.

Не знать этого — значит не знать элементарных основ науки о языке; а без этих элементарных основ не полагается оперировать хотя бы таким термином, как «буква».

Господа глашатаи «нового слова» предлагают разработать гласные и согласные «буквы» и составлять из них любые комбинации, которые и должны удовлетворять требованиям поэтического искусства. И тут одинаково возможны целые произведения из одних только гласных, равно как и целые произведения из одних только согласных.

Это напоминает анекдот, как написанная омоченным в краску хвостом осла картина сошла за настоящую картину в лагере прежних художников-импрессионистов.

Повествования о том, что «дают нам» «гласные» и что «дают» «согласные» — лишены какого бы то ни было научного обоснования.

Конечно, так по-моему и по мнению отсталых людей. Мы, вероятно, ошибаемся, и правы господа «будетляне».

Они открыли не только 3-е измерение, но тоже 4-е, 5-е и даже 6-е или 7-е. Поэтому они имеют право считать своим открытием то, что «каждая гласная имеет свою музыкальную высоту». Это откровение покоится на «музыкальной гамме Г. Елачича», хотя подобное отношение между гласными было давно известно из физики, только, конечно, в более сложном, не столь упрощенном виде.

Утверждение, что «каждая согласная имеет цвет», является продуктом очень старого и вместе с тем очень наивного фантазирования, фантазирования, противоречащего и данным психологии, и выводам из истории языков. При этом не ясно, представляют ли одаренные буквы «будетлян» нечто видимое, или же нечто слышимое.

Каково отношение между «буквами» и «звуками», т. е. между видимым и слышимым в языке, можно узнать хотя бы из моей книжки «Об отношении русского письма к русскому языку» (Пб., 1912), где этот вопрос поставлен на единственно допустимую психологическую точку зрения. Но для гг. «будетлян» это необязательно. Они выше предрассудков науки.

Связь «букв», т. е. видимых элементов языка писанно-зрительного, с поэзией чисто случайная. Прямого отношения к по-

эзии буквы не имеют и иметь не могут. Ведь существует же народная поэзия. Ведь дети и вообще неграмотные могут и воспринимать и даже сочинять поэтические произведения. Ведь, наконец, и каждый настоящий поэт прежде всего создает произносительно-слуховое произведение и затем только сообщает ему и писанно-зрительную форму.

Для тех, кто может разобрать буквы и затем составлять из них любые комбинации, скрещивая их названием поэтических произведений, для тех, кто обновляет «захватанное и изнасилованное» слово «лилия» словом «еуы», «восстанавливающим первоначальную чистоту», — все это, конечно, необязательно.

Иные, якобы новые лозунги гг. «футуристов», а в русском своеобразном переводе «будетлян», отдают чем-то очень старинным. Таково, между прочим, требование, чтобы поэзия была в гармонии с природой и вызывала сочувственные созерцательные настроения. Это было уже у наших очень отдаленных предков.

От многих прежних поэтов узнаем об их отзывчивости на звуковой состав отдельных слов, вызывавших в них известное настроение и даже известное понимание этих слов, независимо от их объективного значения. Но звуковой состав, а не буквенный.

Некоторые художники-живописцы уверяют, что некоторые слова, например названия отдельных месяцев или дней недели, ассоциируются в их уме с известным, всегда одинаковым цветом и с известными, всегда одинаковыми очертаниями. Между прочим, мне говорил в этом смысле о самом себе покойный польский художник Ян Станиславский еще тогда, когда был гимназистом, но уже, конечно, художником.

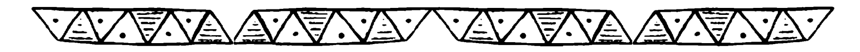
Утверждение, что нельзя переводить с одного языка на другой, является следствием непонимания сущности поэзии. Поэзия действует на нас главным образом не звуковой стороной (о «буквах» нечего говорить), а только тем, что с помощью слов и их сочетаний вызывает в нас созерцание известных картин и ощущение переживаний. Поэзия и вообще искусство стоит наряду с наукою, с тем только различием, что в науке мы знакомимся с предметом путем анализа и синтеза, а в искусстве путем непосредственного воздействия, путем созерцания и ощущения

как того, что происходит во внешнем мире, так и того, что происходит в нас самих.

Само собой разумеется, и одни звуки, как музыкальные, так и шумы, могут вызывать в нас известное, приятное или неприятное настроение. Ведь и животные подвержены подобному влиянию со стороны звуковых явлений. Но от этого до поэзии еще громадный шаг.

Когда-то мною был высказан афоризм: «Язык является одним из великих резонаторов частью усиливающих, частью же сдавливающих основные тоны души человеческой».

Под этим афоризмом я и теперь могу подписаться. Но, конечно, язык здесь состоит не из букв и не из звуков, а только из всей совокупности входящих в его состав элементов.



КОРНЕЙ ЧУКОВСКИЙ

ЭГОФУТУРИСТЫ И КУБОФУТУРИСТЫ

VIII

Есть два стана русских футуристов: петербургские и московские. Петербургские не просто футуристы, а с прибавкою слова эго. Северянин — эгофутурист. Эго — по-гречески: я. Не оттого ли в его стихах так выпячено надменное я:

Я даровал толпе холопов
Значенье собственного я.

«Я изнемог от льстивой свиты...», «Я гений, Игорь Северянин...», «Я коронуюсь утром мая...», «Мне скучен королевский титул, которым бог меня венчал», — не оттого ли он вечно чувствует свою коронованность, избранность, единственность? И все его адъютанты за ним. Даже какой-то Олимпов и тот говорит: я гений.

Иначе нельзя, помилуйте, на то они эгопоэты. Ведь и бог у них не бог, а эгобог: если он сотворил человека по образу своему и подобию, значит, он такой же эгоист, как и мы, — рассуждают эти господа и зовут нас поклониться эгобогу.

Но к чему же сочинять стихи, если я — эгобог? И к чему вообще слова, если я во всем мире один? — рассуждает эгофутурист Василиск Гнедов. — Слова нужны лишь «коллективцам», «общежителям». И он создает знаменитую поэму без слов: белый, как снег, лист бумаги, на котором ничего не написано. Эта бессловесная поэма озаглавлена «Поэма конца», и как хорошо, что Гомер и Вергилий держались иных убеждений.

Эгофутуристы мечтают о таком же эготеатре, где не будет ни актеров, ни зрителей, а только мое или ваше единое я. Это у них

называется «эговый анархизм», и я мог бы легко доказать, что отсюда логически следует то всеосвящение, всеоправдание мира, о котором возвещает их мессия: «Виновных нет, все люди правы... не знаю скверных, не знаю подлых...», «Я славлю восторженно Христа и Антихриста!.. Голубку и ястреба!.. Кокотку и схимника!..».

Но где же здесь, ради бога, футуризм? Это старый, отжитой, запыленный «Календарь модерниста» за 1890 или 91-й год. Там, где-нибудь на дырявой страничке, замызганной тысячами пальцев, вы найдете всю эгопоэзию от первой строки до последней. «Люблю я себя, как бога», — писала там Зинаида Гиппиус... «И господа и дьявола хочу прославить я», — писал там Валерий Брюсов, и даже этот соллипсический эготеатр выкроен по старой статье Сологуба. Право, не стоило всходить на Синай для такой отрыжки вчерашнего.

Впрочем, есть у этих петербуржцев и новые скрижали. На последней, например, странице в их альманахе «Стеклянные цепи» я с восторгом прочитал такое:

«Константин Олимпов носит воротники “торреадор”».

И дальше:

«В имении директора газеты “Петербургский глашатай” И. В. Игнатьева... состоится оживленный стерляжий раут».

И дальше:

«И. В. Игнатьев изволил одобрить Американские Горы в “Луна-парке”».

Там же Игорь Северянин сообщает: «20-го июня уезжаю на мызу княгини Л. А. Оболенской».

Это у них самобытное. Рауты, мызы, княгини и, главное, воортнички «торреадор», — здесь единственная их подоплека, сколько бы они ни лепетали об эгобоге или эгопоэзии. Розовая пудра! голубые флакончики! золотые духи! «Ах, хотел бы я быть элегантным маркизом и изящно играть при дворе с королями в фаро!» — вздыхает один из них, должно быть, на Песках или в Подьяческой. «Луна просвечивала сквозь облако, как женская ножка сквозь модный ажур», — пишет эгофутурист Шершеневич и доходит до такой галантерейности, что даже могильных червей, торопящихся к свежему трупу, величает франтами во фраках с гвоздикой в петлицах, спешащими на званый обед.

Из гостиной или из Гостиного двора вышли эти господа в литературу? Этакие Оскары Уайльды, они словно состязались друг с другом, — особенно в первые годы — кто кого пережеманничает, кто кого переманерничает, кто покартавее крикнет: «Гарсон, сымпровизируй блестящий файф о'клок».

Всех перекартавил Северянин, но и остальные не ударили в грязь. Я никогда, например, не забуду их эго-концерт футуризма, с гондолами, принцессами, ликерами, в парке, у мраморных урн, при Охотничьем дворце Павла Первого. Я тоже получил приглашение. Правда, все оказалось мечтой, и не было ни принцесс, ни ликеров, ни мраморных урн, не было даже концерта, но как характерна такая мечта для эгофутуризма с Подьяческой. Форели, свирели, вина князя Юсупова! — в этой милой утопии так ясно сказалась та среда, где сформировался талант Северянина, где возникли наши Маринетти, и хотя теперь Северянин от них отошел и все они друг с другом перессорились, хотя будуарно-парфюмерный период петербургского эгофутуризма закончился, драгоценно отметить для будущего С. А. Венгерова, что именно в этой среде петербургский эгофутуризм зародился впервые...

IX

«В женоклубе бальзаколетний картавец эстетно орозил вазы. Птенцы желторотят рощу. У зеркалозера бегают кролы. В олуненном озерзамке лесофеи каблучками молоточат паркет».

На таком языке изъясняются между собой футуристы. Эгофутуристы, петербургские. Здесь они действительно новаторы. «Осупружиться», «окалошиться», «офрачиться», «онездешиться», «поверхноскользие», «дерзобезумие» — таких слов еще не слыхало русское ухо. Многие даже испугались, когда Игорь Северянин написал:

Я повсеградно оэкранен,
Я повсесердно утвержден.

Лишь один не испугался — Юра Б. Он и сам такой же футурист. Озерзамками его не удивишь. «Отскорлупай мне яйцо», — просит он. «Лошадь меня лошаднула». «Козлик рогается».

«Елка обсвечкана». И если вы его спросите, что же такое крол, он ответит: крол — это кролик, но не маленький, а большой.

Этому эгофутуристу в минувшем июле исполнилось уже четыре года, и я уверен, что для Игоря Северянина он незаменимый собеседник. Пусть только поэт поторопится, пока Юре не исполнилось пять; тогда в нем словотворчество иссякнет.

Это не укор Северянину, а большая ему похвала.

Хочется нам или нет, такие слова неизбежно нагрянут, ворвутся в нашу закосневшую речь. Нам, в сутолоке городов, будет некогда изъясняться длительно-многоречиво, тратить десятки слов, где нужны только два или три. Слова сожмутся, сократятся, сгустятся. Это будут слова-молнии, слова-экспрессы. Кто знает, что сделала Америка с английской речью за последние два десятилетия, тот поймет, о чем я говорю: что янки расскажет в минуту, по-русски нужно рассказывать втрое дольше. Трата словесной энергии страшная, а нам необходима экономия: «некогда» — это нынче всесветный девиз; он-то и преобразит наш неторопливый язык в быструю, «телеграфную» речь. Тогда-то такие слова, как окалошиться, осупружиться, экстазить, миражить, станут полноправны и ценны. Здесь именно дело в стремительности: хочется, например, побыстрее сказать, что некто, обливаясь слезами, подобно грешнице Марии Магдалине, кается и молит о прощении, — и вот единственное герценовское слово: магдалинится. У Северянина мне, например, понравилось его прехлесткое слово бездарь. Оно такое бьющее, звучит как затрещина и куда энергичнее вялого речения без-дар-ность:

Вокруг — талантливые трусы
И обнаглевшая бездарь...

Право, нужно было вдохновение, чтобы создать это слово: оно сразу окрылило всю строфу. Оно не склеенное, не мертворожденное: оно все насыщено эмоцией, в нем бьется живая кровь. И даже странно, как это мы до сих пор могли без него обойтись.

X

А московский Крученых говорит: наплевать!

— То есть позвольте: на что наплевать?

— На все!

— То есть как это: на все?

— Да так!

Это не то что Игорь. Тот такой субтильный, тонконогий, все расшаркивается, да все по-французски, а этот — в сапожищах, стоеросовый, и не говорит, а словно буркает:

Дыр бул щыл
Ха ра бау.

И к дамам без всякой галантности. Петербургские — те комплиментщики, экстазятся перед каждой принцессой:

— Вы такая эстетная, вы такая бутончатая.

— Я целую впервые замшу ваших перчат.

А этот беспардонный московский Крученых икнет, да и бухнет:

— У женщин лица надушены как будто навозом!

И почешет спину об забор. Такая у него парфюмерия. Этот уж не станет грациозиться. Ведь написал же итальянский футурист Маринетти, что он не видит особенной разницы между женщиной и хорошим матрацем. «Из неумолимого презрения к женщине в нашем языке будет только мужской род».

Вот какая широкая бездна между петербургским футуризмом — и московским. Игорь Северянин — типичнейший представитель эгофутуристов петербургских. Крученых столь же характерный представитель кубофутуристов московских.

Петербургские эгофутуристы — романтики: для них какой-нибудь локончик или мизинчик, кружевце, шуршащая юбочка — есть магия, сердцебиение, трепет: «оттого, что груди женские — тут не груди, а дюшес», — слюнявятся они в своих поэзах, а Крученых только фыркнет презрительно:

«Эх, вы, волдыри, эгоблудисты!»

И про этот самый дюшес выражается:

Никто не хочет бить собак,
Запуганных и старых,
Но норовит изведать всяк
Сосков девичьих алых!

В то время как эгофутуристы в мечтах видят себя юными принцами на каких-то бриллиантовых тронах, Крученых о себе отзывается:

«Как ослы на траве, я скотина».

Эгофутуристам мерещится, что среди виконтесс-кокотесс на ландышевых каких-то коврах они возлежат в озерзамке, но у Крученых другие мечтания:

Лежу и греюсь близ свиньи
На теплой глине,
Испарь свинины
И запах псины,
Лежу добрею на аршины.

Свиньи, навоз, ослы — такова его тошнотная эстетика. Он и книжечку свою озаглавил: «Поросята»; не то что у Игоря — «Колье принцессы», «Элегантные модели», «Лазоревые дали».

Когда Крученых хочет прославить Россию, он пишет в своих «Поросятах»:

В труде и свинстве погрязая,
взрастаешь, сильная родная,
как та дева, что спаслась,
по пояс закопавшись в грязь.

И даже заповедует ей, чтобы она и впредь, свинья-матушка, не вылезала из своей свято-спасительной грязи, — этакий, простите меня, свинофил!

Всякая грация, нежность, приветливость, всякая задушевность и ласковость отвратительны ему до тошноты. Если бы у него невзначай сорвалось какое-нибудь поэтично-изящное слово, он покраснел бы до слез, словно сказал непристойность. Такие они все, эти московские: Петрарки навыворот, эстеты наизнанку. Срывы, диссонансы, угловатости, хаотическая грубость и неряшливость — только здесь почерпают они красоту. Оттого-то для них так прельстителен дикарский истукан-раскоряка, черный, как сапожная вакса, и так гадок всемирный красавец, снежно-мраморный бог Аполлон.

Я верю: это не поза, не блажь, а коренное, подлинное чувство. Дисгармония, диссимметрия, диспропорция и вправду обаятельна для них.

В знаменитой своей «Декларации слова» они недаром восхваляют какофонию.

«[Нужно], чтоб читалось туго... занозисто и шероховато!» — пишут они снова и снова.

Как же им не гнать из чертогов поэзии женщину, Прекрасную Даму, любовь? Мы видели: они даже Венеру Милосскую сослали куда-то в тайгу.

Эротика, этот неиссякающе-вечный источник поэзии, от «Песни песней» до шансонет Северянина, в корне отвергается ими. Когда Северянин поет, что паж полюбил королеву и королева полюбила пажа, Крученых эту королеву ведет к прокаженному на поганое и смрадное гноище.

К черту обольстительниц-прелестниц, все эти ножки, ланиты да перси, и вот красавица из альбома Крученых:

> Посмотри, какое рыло,
> Просто грусть.

Все это, конечно, называется бунтом против канонов и заповедей былой, отжитой красоты, и, как мы ниже увидим, нет ни единого пунктика в нашей веками сложившейся жизни, против коего не бунтовал бы Крученых.

Но странно: бунтовщик, анархист, взорвалист, а скучен, как тумба. Нащелкает еще десятка два таких ошеломительных книжек, а потом и откроет лабаз, с дегтем, хомутами, тараканами — все такое пыльное, унылое. (Игорь Северянин открыл бы кондитерскую!) Ведь бывают же такие несчастно рожденные: он и форсит, и кривляется, а скука, как пыль, налегла на все его слова и поступки. Берет, например, страницу, пишет на ней слово шиш, только одно это слово! — и уверяет, что это стихи, но и шиш выходит невеселый. Хоть бы голову себе откусил, так и то никому не смешно. Кажется, только российская глушь рождает таких унылых и скучных людей, — под стать своим заборам и осинам. Вот уж, подлинно, российский Маринетти! У другого вышло бы забубенно и молодо, ежели бы он завопил:

— Беляматокияй!

— Сержамелепета!

А у этого — даже скандала не вышло: в скандалисты ведь тоже не всякий годится, это ведь тоже призвание! Он, конечно, очень старается: берет, например, страницу — зеленую или даже оранжевую, и выводит на ней с закорючками:

Читатель, не лови ворон.
Фронт фрон ыт,
Алик, а лев, амах.

Но и сам деревенеет от скуки. Как будто его подрядили, чтобы он во что бы то ни стало выделывал эти тусклые фокусы, и вот теперь поневоле он цедит сквозь зубы унылое:

Те гене
    рю ри
    ле лю,
        бе
    тльк
    тлько
    хомоло
рек рюкль
    крьд крюд
    нтрп нркью
    би пу, —

А сам вздыхает и думает: «И когда это кончится, господи?» — но нет, выжимай из себя без конца эту несмешную канитель.

Право, мне его по-человечески жалко. Передо мною почти все его книжки: «Взорваль», «Помада», «Возропщем», «Мир с конца», «Бух лесиный», «Игра в аду», «Поросята» — и мне кажется, что у меня на столе какая-то квинтэссенция скуки, тройной жестокий экстракт, как будто со всей России, из Крыжополя, Уфы и Перси, собрали эту зевотную нуду и всю сосредоточили здесь. Уже одни их заглавия наводят на меня ипохондрию, а казалось бы, книжки пестрые — желтые, зеленые, пунцовые! — но, боже мой, как печальна наша действительность, если в роли пионера, новатора, дерзителя и провозвестника будущего она только и умела выдвинуть вот такую беспросветную фигуру, которая мигает глазами и безнадежно бормочет:

Те гене
    рю ри
    ле лю,
        бе...

Хорошо, если он добормочется до такого, например, анекдота:

«27 апреля в 3 часа пополудни я мгновенно овладел в совершенстве всеми языками. Таков поэт современности. Помещаю свои стихи на японском, испанском и еврейском языках».

Но это редко, раз в год, а обычное его состояние — те гене рю ри ле лю, и я боюсь, как бы от нуды, от тоски, от зевоты он чего-нибудь над собою не сделал. Этак ведь и удавиться недолго.

...Впрочем, не будем смеяться над ним, не забудем, что у него были знаменитые предки: например, тот убогий остряк-приживальщик из тургеневской «Лебедяни», который, помните, сделал карьеру такими же тарабарскими выкриками:

Кескесэ
Жемса.
Не ву горяче па,
Рррракаплиооон! *

Но пусть другие смеются над ним, для меня в нем пророчество, символ наших будущих дней. Иногда мне кажется, что если бы провалились мы все, а остался бы один только он, вся наша эра до ниточки сбереглась бы для грядущих веков. Ничего, что сам по себе он мелкая и тусклая фигурка, но как симптом он огромен. Ведь и вибрионы холерные мелочь, да сама-то холера не мелочь. Как в конце шестнадцатого века в елизаветинской Англии не мог не возникнуть Шекспир, так в Москве в начале двадцатого века не мог не появиться Крученых. А с ним и другие такие же, и все они кричат о себе:

«Только мы лицо нашего времени».
«Мы новые люди новой жизни!»

И правы, непререкаемо правы: пусть вопиюще чудовищны эти их невозможные книжки, они не ими одними написаны, а и мною, и каждым из нас.

Когда мы смеемся над ними, не смеемся ли и сами над собой? «Дохлая луна», «Ослиный хвост», «Поросята», «Пощечина», Требник троих», «Мир с конца», «Бух лесиный», «Садок судей», ведь понадобились же они именно нам, а не другим поколениям, ведь задели же в наших сердцах что-то самое живое и кровное,

* Недаром же Крученых похваляется, что Тургенев, как маг и кудесник, предвидел его появление («Возропщем», стр. 8—9).

а ведь не может же быть, чтобы здесь был только скандал, только бред, чтобы вся эта обширная секта зиждилась на одном хулиганстве!

Секты хулиганством не создашь, вообще ничего не создашь без веры, сердцебиения и трепета. А если бы и одно хулиганство, то ведь хулиганство бывало и прежде, откуда же его внезапный союз с русской литературой и живописью, с русской передовой молодежью, с русской, наконец, интеллигенцией?

Сказав: безумие, бред — вы еще ничего не сказали, ибо что ни век, то и бред, и в любом общественном безумии есть своя огромная доля ума.

Где же смысл этого бессмыслия, где же логика этого бреда? Почему не вчера и не третьего дня, а именно нынче, сейчас какая-то нечеловеческая сила заставила современных художников, выразителей наших же дум, нашего же мироощущения, завопить сплошной «ррррракаллиооон», сплошное «зю цю э спрум», возлюбить уродство, какофонию, какие-то шиши и пощечины, какие-то ослиные хвосты, сочинять стихи из одних запятых, а картины из одних только кубиков, где же, ради бога, разгадка этой странной и страшной загадки?

Здесь я говорю исключительно о кубофутуристах московских. Милые эгопоэты, петербургские гении Игорь Северянин, Дмитрий Крючков, Вадим Шершеневич, Павел Широков, Рюрик Ивнев, Константин Олимпов, конечно же, здесь ни при чем.

Они очень приятные писатели, но футуристами лишь притворяются. Рахитичные дети небывалых салонов, принцы-королевичи, здесь мы с ними должны распрощаться. Для всякого ясно, надеюсь, что это последыши вчерашних модернистов, разве что немного подсахарившие наскучивший модерн отцов. Они и сами не скрывают своей связи с модерном и любят игриво указывать, кто из них подражает Бальмонту, а кто Александру Блоку.

Скоро они сами признаются, что футуризм их игра, их бильбоке, их крокет, — и почему же в юности не шалить, не кокетничать, не сочинять манифестов и не пройтись порой на голове!

Игра оказалась во благо; мы видели, сколь плодотворны были их словесные сальто-мортале. Но теперь они все разбежались, да и будуариться, кажется, бросили; эгофутуризм уже кончился, и теперь в покинутых руинах озерзамка хозяйничает Василиск

Гнедов, личность хмурая и безнадежная, нисколько не эгопоэт, в сущности, переодетый Крученых, тайный кубофутурист, бурлюкист, ничем и никак не связанный с традициями эгопоэзии.

Это очень показательно и важно, что, чуть эгофутуризм исчерпался, его пожрал, проглотил целиком кубофутуризм, бурлюкизм. Иначе и быть не могло: бурлюкисты кряжистый народ, а эгопоэты эфемерны и хрупки.

Странно, что русские критики могли эти два направления смешать и, посвятив им большие статьи, так-таки до конца не заметили, что петербургские эгофутуристы одно, а московские кубофутуристы — другое. У эгофутуристов во всем, в структуре стиха, в языке и в сюжетах, — пусть и смешная! — утонченность, переизысканность, перекультурность, а кубофутуристы против чего же и ратуют!

Эти два направления полярны. Одни сжигают именно то, чему поклоняются другие.

А если случайно встречаются в них какие-нибудь общие черты, то лишь оттого, что поначалу оба эти заклятых врага нарядились в одинакие мундиры, сшитые одним и тем же портным — из Парижа и Рима, — Маринетти; казалось; что они рядовые одного и того же полка.

Снять бы с них эти чужие мундиры; каковы они окажутся без них? Об этом я теперь и хлопочу. Попытаюсь хоть отчасти вскрыть ту подлинную внутреннюю сущность, что скрывается в русском футуризме под его показными девизами.

XI

Начнем раньше всего с их языка. Попробуем, например, вчитаться хотя бы в такие речения: фолдырь анифей, фолдырь мефи царимей, царьмафами цаларей! Вы думаете, это Крученых? Нисколько. Это гимн, религиозный псалом карских, кажется, сектантов, прыгунов. Бегают по раздельной избе и кричат до последней усталости: «Фенте ренте финитифунт, фенте ренте финитифунт, фенте ренте финитифунт», — пока не упадут, как полумертвые. Какая-нибудь корявая духиня Матренка подберет повыше подол, закатит глаза и, кружась в экстатическом плясе, вопит свою ритмическую чушь.

Именно о таком языке, экстазном, оргийно-бредовом, и мечтают москвичи-футуристы. Всякую осмысленную речь они считают лживой и бессильной, ею все равно не передашь, что ощущает поэт, давайте же со звяком зубов прыгать, как скопцы, шелапутинцы, и в трансе, в священном безумии выкрикивать финитифунт. Только такими словами ты по-настоящему выразишь свою творчески мятущуюся душу! Этот язык футуристы именуют вселенским, свободным, заумным, то есть перешедшим за грани ума, и в минуты высших своих вдохновений, отвергнув всякую привычную речь, сложившуюся в тысячелетней культуре, прибегают только к нему. Крученых благоговейно цитирует сектанта хлыста Шишкова:

Насохтос лесонтос
Футр лис натруфунтру, —

и будь его воля, он, кажется, сжег бы все словари, уничтожил бы все вещие, меткие, насыщенные мыслью слова, которые в течение веков накопила мудрость человечества, и остался бы при одном насохтосе.

Что же! Быть может, поэзия и вправду нуждается только в таких экстатических выкриках. Разве они лишены выразительности? Разве ими не властен поэт передать свои аффекты, эмоции? Ведь и рев тоскующей коровы, и вой неврастеника-пса суть такие же заумные речи, а как проникают они в душу, — лучше всяких лириз и поэз. «О, если б без слова сказаться душой было можно!» — вздыхал когда-то тончайший из лириков, и вот наконец совершилось: мы действительно можем без слова, одними лишь заумными воплями, излить свою душу в поэзии!

Профессор А. Л. Погодин в своей нововышедшей книге о психологических и социальных основах творчества речи указывает, что есть такая — низшая — ступень экстатического возбуждения, когда наблюдается страсть к сочинительству новых, неслыханных слов, и что эти слова у дикарских шаманов, идиотов, слабоумных, маньяков, скопцов, бегунов, прыгунов почти всегда одинаковы: отмечаются общими признаками, как и всякая заумная речь.

Жаль, что при этой оказии профессор обошел футуристов.

Но вот что главнее всего: этот заумный язык ведь, в сущности, и совсем не язык; это тот доязык, докультурный, доисторический, когда слово еще не было логосом, а человек — Homo Sapiens'ом, когда не было еще бесед, разговоров, речей, диалогов, были только вопли и взвизги, и не странно ли, что наши будущники, столь страстно влюбленные в будущее, избрали для своей футуропоэзии самый древний из древнейших языков? Даже в языке у них то же влечение сбросить с себя всю культуру, освободиться от тысячелетней истории.

Да и темы у них, как нарочно, такие же древние, есть даже из старокиевской жизни, — ах ты, гой еси, Владимир Красно Солнышко! — хотя пристало ли поэзии будущего пятиться за сюжетами к скифам, на пятнадцать столетий назад?

Не удивительно ли, что под ярлыком футуризма эти будущники печатают повесть из эпохи каменного века — об урочищах первобытных племен, об их идолах, шестоперах, жрецах!

Даже эгопоэты подсмеиваются: московская «фракция Будущего» есть «фракция Давнопрошедшего».

И это фатально, им иначе нельзя. Здесь для них неустанный магнит. Сколько бы они ни вещали, что взирают на наше ничтожество с высоты каких-то небоскребов, сколько бы они ни притворялись певцами машин, городов, афиш, аэропланов, трамваев, дредноутов, всей новой грядущей фабрично-площадной цивилизации, сколько бы они ни пели о шустовских коньячных заводах, о витринах магазинов Аванцо, об автомобильных гаражах и о газетных киосках, все это «так», для блезиру, только по долгу службы, потому что иначе нельзя, а дай им настоящую волю, так они в тот же миг ото всех небоскребов, киосков, моторов, ото всяких проблесков будущего побегут в свои пещеры на карачках — к скифским бабам, к каменному веку: сбросим же с себя наслоения тысячелетних культур!

Для футуристов итало-французских фабрики, небоскребы, вокзалы — главная суть. Они каждым нервом чувствуют, что настало новое, неслыханное, что, обмотав, как клубок, всю планету стальными нитями рельсов, одолев притяжение земли аэропланным пропеллером, победив пространство и время экспрессами, кинематографами, кабелями, мы ныне должны воспевать, конечно же, не Розу Эдема, не Лауру, не Беатриче, а керосино-

калильную лампу, бензинный мотор, туннели, «новое движение арсеналов и верфей; мосты, перешагнувшие чрез реки, подобно гимнастам-гигантам; фабрики, привешенные к тучам на скрученных лентах своих дымов, автомобили с цилиндрическими ящиками», и все это, конечно, превосходно, но нашим суздальским, виндаво-рыбинским, московским, где же им в Шуе, в Уфе соорудить хоть один небоскреб?

Зарядили, бедные, одно: монопланы, аэропланы, бипланы, но как равнодушно, формально, словно чужое, заученное. Явно, пафос их жизни не здесь. Пусть они твердят без конца:

И мы желаем лучших совершений,
Затем что есть теперь аэроплан! * —

пусть даже самые поэзы свои нарекут аэропланными, это, повторяю, в них не главное, это даже не третьестепенное, их основа не здесь.

Отнимите от Маринетти аэропланы, моторы, авто — и от Маринетти ничего не останется. А Крученых и без мотора — Крученых. Из всех российских футуристов еле-еле нашелся один урбанист. Я, конечно, говорю о Маяковском. И, конечно, я люблю Маяковского, но (шепну по секрету!) Маяковский им чужой совершенно, он среди них случайно, и сам же Крученых не прочь порою похихикать над ним. К тому же город для него не восторг, не пьянящая радость, а распятие, голгофа, терновый венец, и каждое городское видение — для него словно гвоздь, забиваемый в сердце:

Кричу
Кирпичу
Слов исступленных вонзаю кинжал
В неба распухшего мякоть.

Хорош урбанист, певец города, — если город для него застенок, палачество!

Я одинок, как последний глаз
У идущего к слепым человека!

---

* П. Широков. В и вне. — «Поэзы», II, СПб. 1913, стр. 8.

Уйти бы ему отсюда — на поляны, в леса! Где же ему петь небоскребы, автомобили, тротуары, кафе, лифты, водосточные трубы! Ведь он и сам кричит среди рыданий:

«Идите голые пить на солнцепеке... Бросьте города, глупые люди!»

Для них для всех культ будущего почему-то постылая роль, которую сыграть бы поскорее, чтобы заняться любимым, своим. Футуризм для них, несомненно, чужое: они служат ему кое-как, без азарта, спустя рукава, лишь бы отмахнуться, — больше на словах, чем на деле.

Вот в альманахе «Союз молодежи» откровенно проклинают Европу, весь ее «научный аппарат» и предлагают индийскую, персидскую живопись, древнекитайскую лирику, «не знающую научной рассудочности». Это в первой книжке, а в третьей нас уже позвали в Нубию, к корявым богам-раскорякам нубийцев. Странный, согласитесь, футуризм — ассиро-вавилоно-египетский, весь устремленный в архивную древность.

Похоже, что и этот футуризм только притворился футуризмом, а на деле он что-то другое. Что? Мы сейчас увидимю

Там, в глубине, пробивается какое-то другое течение, — коренное, нутряное, «расейское», но столь мало себя осознавшее, что даже клички себе не нашло настоящей, носит покуда чужую, пробавляется чужими лозунгами и само еще не вполне догадалось, в чем его главная суть.

Это чужое, напяленное рвется, раздирается по швам, и оттуда, изнутри, из-под спуда все чаще выглядывает нечто подлинное, столь неожиданное, не похожее ни на какой футуризм, что, я думаю, сам Маринетти ахнул бы, если б увидел.

XII

Забудем же о всяком футуризме. Ясно, что наш футуризм, в сущности, есть антифутуризм. Он не только не стремится вместе с нами на верхнюю ступень какого-то неотвратимого будущего, но рад бы сломать и всю лестницу. Все сломать, все уничтожить, разрушить и самому погибнуть под осколками — такова его, по-видимому, миссия.

Но я должен рассказать по порядку.

Русскому (московскому) футуризму три года. Он начался накануне войны очень мило, как-то даже застенчиво, даже, пожалуй, с улыбочкой, хоть и вызовом, но с таким учтивым, что всем было весело и никому не обидно.

В 1910 году в несуразном альманахе «Студия» некто никому не известный напечатал такие стихи:

> О, рассмейтесь, смехачи!
> О, засмейтесь, смехачи!
> Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
> О, засмейтесь усмеяльно!
> О, рассмейся надсмеяльно, — смех усмейных смехачей,
> О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
> Смейево, смейево,
> Усмей, осмей, смешики, смешики,
> Смеюнчики, смеюнчики,
> О, рассмейтесь, смехачи!
> О, засмейтесь, смехачи!

Смехачи, действительно, смеялись, но, помню, я читал и восхищался. И ведь действительно прелесть. Как щедра и чарующе-сладостна наша славянская речь!

Иной, прочитав эти строки, станет допытываться, какое же в них содержание, что же они, в сущности, значат. А что, по-вашему, значит изумрудно-золотой узор на изумительном павлиньем хвосте? Или журчанье лесного ручья?

Ведь сколько раз наши поэтики из себя выходили, божились, что смысл поэзии будто ничто, а главное будто бы — словесная магия, обаяние напевов и звуков, однако никто не додумался до таких смехачей и смехунчиков! «О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей», — в самом деле, вы только подумайте, сколько лет, сколько веков, тысячелетий поэзия была в плену у разума, у психологии, у логики, слово было в рабстве у мысли, и вот явился рыцарь, меченосец, герой, Виктор Хлебников и без всякого Крестового похода, мирно и даже с улыбочкой разрушил эти вековые оковы, прогнал от красавицы Поэзии ее пленителя Кащея — Разум.

«О, рассмейся надсмеяльно, смех усмейных смехачей!» Ведь слово отныне свободно, можете с ним делать, что хотите, хоть венки из него сплетайте, словесные гирлянды, букеты, — о, как

упивался Хлебников этой новой свободой слова в первые медовые дни после тысячелетнего плена, какие создавал он узоры, орнаменты из этих вольных, самоцветных слов!

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй пелся облик.

Слушаешь, бывало, упиваешься. И вправду, до чего грациозно. Если на клочке полотна в каком-нибудь живописном этюде для нас так восхитительны краски, что мы и не замечаем сюжета, то почему же не восхищаться такою же словесною живописью, хотя бы и бессюжетною, хотя бы только орнаментальною.

Смехунчики еще и тем хороши, что, не стесняемый оковами разума, я могу по капризу окрашивать их в какую хочу краску. Я могу читать их зловеще, и тогда они внушают мне жуть, я могу читать их лихо-весело, и тогда мне чудится, что пасха, весна и что мне четырнадцать лет. Тогда смехунчики, смешики — как весенние воробушки, как бегущие малые тучки. Нет, действительно, без разума легче, да здравствует заумный язык, автономное, свободное слово!

«Уничтожим же устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, симметричную логику!» — так постановили футуристы на последнем своем съезде в Финляндии.

Разум свергнут, весь мир безразумен, но, конечно, им и этого мало. Свобода — так свобода до конца! Рушить — так рушить!

Неужели, свергнув иго Разума, мы останемся в оковах Красоты? Не свергнуть ли и красоту заодно? Довольно над нами владычествовали Петрарки, Бетховены, Рембрандты! Красота поработила весь мир, и Крученых — первый поэт, спасший нас от ее вековечного гнета.

Оттого-то корявость, шершавость, слюнявость, кривоножие, заикание, смрад так для него притягательны, и в последней своей поэме он поет собачью конуру, где грязный блохастый пес давит губами насекомых, — именно в виде протеста против наших эстетических уставов! Ему и смехунчики гадки, ведь и в них еще осталась красота. Смехунчики есть бунт лишь против разума,

а дыр бул щыл зю цю э спрум есть бунт и против разума, и против красоты. Здесь высшее освобождение искусства.

Прежние поэты, например, так любили воспевать луну и звезды, «звезды ясные, звезды прекрасные», «огненные розы мироздания», — и что делал бы Фет без звезд! Бурлюки же именно поэтому: к черту звезды, к черту небеса!

Небо — труп!! не больше!
Звезды — черви, пьяные туманом...
Небо — смрадный труп!!
Звезды — черви (гнойная, живая) сыпь! —

восклицает Давид Бурлюк в своей книге «Дохлая луна», и огромная область эстетики тем самым уничтожена, зачеркнута.

Но, изъяв из поэзии разум, отняв у нее красоту, они пошли по этой дороге и дальше. Как бы еще оголиться, что еще с себя такое сбросить, чтобы уже ничего не осталось: только бы на голой земле голые с голыми душами!

Какой-то желторотый было выкрикнул:

— Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание!

А другой подхватил нерешительно:

— Нами уничтожены знаки препинания!

Но знаки препинания пустяки, тут только что разбунтовались, разошлись, хочется еще и еще. Накинулись всей оравой на Пушкина:

— Пушкин непонятнее иероглифов!

— Зачем Пушкин не сжег Онегина!

— Пушкин был ниже Тредьяковского!

— Сбросим Пушкина с Парохода Современности!

И даже Игорь Северянин вместе с ними:

— Для нас Державиным стал Пушкин!

Но у Северянина это блажь, модный галстучек, да и как же Северянину без Пушкина? Поминутно цитирует Пушкина, выбирает эпиграфы из Пушкина и даже пишет стихи под Пушкина, а кубофутуристы и вправду: сбросить, растоптать, уничтожить:

— Сбросить Достоевского, Толстого, чтоб они не портили нам воздух! — выкрикнул недавно Крученых.

«Я тоскую по большому костру из книг!» — пишет меланхолически Хлебников.

И характерно: когда Василиск Гнедов на минуту, по какому-то капризу, стал писать внезапно по-украински, он и там закричал: долой!

Перша эгофутурня пісня
На украіньской мові:
Усім набридли Тарас Шевченко
Та гопашник Кропівницькій, —

то есть всем надоели и величайший поэт, и величайший актер Украины. Какой ни коснутся культуры, всякую норовят уничтожить.

Вот оно — то настоящее, то единственно подлинное, что так глубоко таилось у них подо всеми их манифестами, декларациями, заповедями: сбросить, растоптать, уничтожить!

Разве здесь не величайший бунт против всех наших святынь и ценностей? Тут бунт ради бунта, тут восторг разрушения, и уж им не остановиться никак. Так и озираются по сторонам, что бы им еще ниспровергнуть. Всю культуру рассыпали в пыль, все наслоения веков, и уже до того добунтовались, что, кажется, дальше и некуда, — до дыры, до пустоты, до нуля, до полного и абсолютного nihil, до той знаменитой поэмы знаменитого Василиска Гнедова, где нет ни единой строки: белоснежно чистый лист бумаги, на котором ничего не написано!

Вот воистину последнее освобождение, последнее оголение души. Это бунт против всего без изъятия, нигилистический, анархический бунт, вечная наша нечаевщина, и это совершенная случайность, что теперь они прикрылась футуризмом.

Не нужно нам никаких Маринетти, у нас и своих преизбыточно, — сарынь на кичку, трабабахнем, сожжем! Маринетти еще не родился, а уж Савва Леонида Андреева на Волге, на Урале восклицал:

«Уничтожить все... старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство... Третьяковская галерея и другие, поважнее которые... Нужно, чтобы теперешний человек голый остался на голой земле. Нужно оголить землю... Мы сделаем хороший костерчик и польем его керосином...»

Вот где истинный духовный отец российского квазифутуризма. Тут тот же порыв, тот же пафос! Наконец-то мы набрели на

ту настоящую сущность, что скрывается в этом течении, какими бы посторонними лозунгами ни пыталось оно прикрываться.

Италии, как ей не кричать: к черту Данте, к черту Рафаэля. Ведь из-за своих грандиозных покойников она чуть не вся превратилась в музей, ведь этими тяжелыми музейными ценностями придавлено в ней молодое растущее, ведь ей словно кто запретил жить настоящим и будущим, а дозволил только прошедшее.

Она хочет быть юной невестой, а должна быть траурной вдовой. Как же ей иной раз и не проклясть своих роковых мертвецов!

Но мы, новорожденные, когда же мы успели изведать эту тиранию прошедшего, этот гнет преданий и предков? Ведь только что начали снова и снова завязываться слабенькие узелочки культуры, какие-то законы, каноны, уставы, как вот уже рявкнула дикарская глотка: сарынь на кичку, трабабахнем, сожжем!..

Но все же хоть и голая, хоть нищая, а осталась же у них душа! Все же хоть заумным языком, хоть хрюканьем, хоть храпом, а могут же они ее излить перед такими же оголтелыми, как сами! Пусть они отказались от разума, пусть им не нужна красота, но эмоции, хоть и пещерно-звериные, все же им, надеюсь, доступны, — слепые, безразумные движения слепой, безразумной души!

Но к тому-то я теперь и веду, что в своем зловещем порыве к нулю, к пустоте эти бедные поэты-взорвалисты — не только задушевное, душевное, но и самую душу истребили, убили вконец. Психика, психея, психология — то, что чувствуется сердцем в каждом убогой царапине на какой-нибудь свайной постройке, — впервые за тысячи веков уничтожена, отвергнута ими. Дыра так уже дыра, — прорва прорвой!

«Тайны души не для нас, — гордо похваляются они. — К черту человеческую душу! Мы прогнали Психею прочь, она захватана, затаскана другими, она уже умерла в одиночестве, без Психеи нам гораздо привольнее!» (Ср. «Слово как таковое», стр. 11.)

И вот без души, оскопленные, без красоты, без мысли, без любви — с одним только нулем, с пустотой — сидят в какой-то бездонной дыре и онанируют заумными словами:

> Кукси кум мук и скук!..
>
> Мороватень Широкан... Виноватень Великан!

Свободны, как никто во всем мире, но спрашивается, почему же они плачут? А они все до единого плачут. Или и вправду так жутко жить дырою, нулем, пустотой? И вправду разве невозможно нигилизмом питать человеческий дух? Будь хоть Смердяков, хоть Передонов, а секундочки не проживешь лишь одним наплевать! Всмотритесь в этих крикунов, бунтарей, взорвалистов, ведь как бы они ни форсили, какая страшная бездонная тоска слышится в их гиканье и свисте. Жутко им нагишом, обездушенным! Мы видели, как угрюм и коричнево-скучен Крученых. Я попробовал было читать Бурлюков: плакальщики, самоубийцы, могильщики. Так и зарябило в глазах.

Мы изнеможенные, оцепенелые!
Я вялый и ничтожный!

«Отравленная скука», «вялый, тусклый, скучный ум», «серое, дождливое утро», «чахлая гвоздика», «завянувший цветок», «увядающая зелень»...

Это серое небо —
Кому оно нужно?
Осеннее небо
Старо и недужно! —

таковы преобладающие образы у этих громил-разрушителей, образы увядания, усталости, умирания, скуки.

Нигилизм отчаянной удали всегда есть нигилизм отчаянной устали, и прислушайтесь: за всем их бунтарскими ревами вы услышите тихие, старые, вечно русские жалобы:

Затянулось небо парусиной.
Сеет долгий дождик.
Пахнет мокрой псиной.
Нудно. Ох, как одиноко — нудно
Серо, бесконечно серо...
На другом окошке дремлет
Одинокая, как я,
Сука старая моя.
Сука — «Скука».

Это напечатано в первом же футуристическом сборнике, в знаменитом «Садке судей», и не правда ли, это — коренное, родное, решительно ни у кого не заимствованное!

С какой же предсмертной тоской, с безнадежной унылостью творят они свое страшное дело, и, конечно, только из жалости мы можем называть их футуристами.

XIII

Моя статья растрепалась, постараюсь ее сконцентрировать хоть в нескольких последних строках. Ее главная мысль такая: если позабыть о Северянине и вообще о всех петербургских эгопоэтах, которые с этим новым течением связаны чисто внешне, в качестве последышей символизма, то мы придет к убеждению, что в российской футуропоэзии наблюдаются три тенденции.

Первая — к урбанизму, к той могучей машинно-технической, индустриально-промышленной культуре, которая, изменив человеческий быт, захватывает понемногу всю вселенную. Это направление не новое: на Западе ему уже за семьдесят, да и у нас модернисты, особливо Валерий Брюсов, так полно и богато отразили его в своих урбанических стихах, издавна воспевая автомобили, трамваи, рестораны, электричество, аэропланы.

Вторая тенденция — с первого взгляда есть тенденция противоположная, несовместимая с первой: к отказу от культуры, к пещерности, троглодитству, звериности. Но, конечно, их противоречие — иллюзия: они обе лишь дополняют друг дружку, и одна без другой невозможны.

Именно машинно-технический быт, покоряя нас все больше и больше, побуждает нас бежать от него.

Чем больше человечество будет идти к небоскребам, тем страстнее в нем будет мечта о пещерах. Значит, мы и вправду шагаем куда-то вперед, если вот нас зовут назад! В железобетонный век так естественны грезы о каменном.

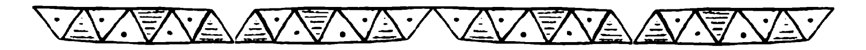
Обе эти тенденции присущи теперь всей мировой литературе. Вспомним Кнута Гамсуна, Киплинга, Джека Лондона, Сетона-Томпсона, Октава Мирбо и прочих всемирных певцов первобытного, звериного, дикого.

Но третья тенденция — самобытная, наша, и больше ничья, и ее-то я стремился здесь выявить. Это воля к анархии, к бунту, к разрушению всех канонов и ценностей — воля слепая, стихийная, почти бессознательная, но тем-то наиболее могучая. Слов-

но все бунтарские силы, которые нынче есть в каждом из нас, долго искали исход, и вот наконец прорвались — в невиннейшем литературном течении, которому органически чужды. Страна, где последний забулдыжный пропойца, что лежит в канавной крапиве, и первый государственный муж исповедуют единое credo, единый девиз: «наплевать!» — не могла не породить Крученых...

И все эти тенденции осуществляются под знаком будущего. Будущее, будущее, — это у них как психоз; непременно стать небывалыми, новыми, пусть и плохими, но будущими, словно будущее само по себе, будущее как самоцель может служить мерилом наших духовных ценностей. Конечно, этот культ новизны объясняется тем же бешеным темпом тротуарной мелькающей жизни, но, за исключением робких куплетцев все о тех же моторах, аэропланах, витринах, — что же истинно нового, будущего таит в себе русский футуризм? Ничего, ни единой черты. Как они ни гнались за будущим, будущее ускользнуло от них. И когда я всматриваюсь в этих новаторов, в их надрывную нервическую скачку за какой-то завтрашней секундой, — хотя секунда есть только секунда, — мелькнула, и вот ее нет! — я вспоминаю другого поэта, любимого моего Уолта Уитмена, библейски величавого барда, циклопического старца-пророка, который много десятилетий назад сподобился встать пред миром как первый поэт-футурист, первый предвестник грядущего, — не грядущих секунд, а веков! — и отпечатлел в своем творчестве молитвы, чаяния, страсти и верования будущей неотвратимой эпохи, воплотив ее всю в изумительном единственном слове, о котором почему-то позабыли наши эго- и кубопоэты, — в титаническом слове: демократия. Демократия! только в ней наш удел, только в ней наше неизбежное будущее, наш истинный футуристический быт.

Но, конечно, его футуризм возник не в шелковой желтой гостиной, а в сутолоке демократических толп, где нет ни озерзамков, ни бриллиантовых тронов, ни виконтесс-кокотесс!



ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

СМЫСЛ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

<...> Кризис капиталистического строя и кризис позитивизма в конце XIX века определили направление школы Символизма. Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению общих идей, равно ценных (как казалось им) не одному какому-либо классу общества, но всему человечеству. Эти общие, извечные идеи не могут быть адекватно (вполне точно) выражены никаким логическим сочетанием понятий и ни в каком определенном образе («Мысль изреченная есть ложь», — излюбленный символистами стих Тютчева). Символ и должен был стать способен выразить то, что нельзя просто «изречь». По природе строго реалистической образ, символ — намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор. Символисты требовали, чтобы писатель, поэт был вместе с тем и философом, мыслителем. С особой охотой символисты обрабатывали в своих произведениях классические мифы, вообще легенды и сказания разных народов, построенные все по принципу символа, а также вообще темы истории, дающие широкий простор для символизации. Само собой разумеется, что новые задачи поэзии потребовали и новой переработки поэтической техники. Так как символ — только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то символисты отвергли такое ее самодовлеющее значение; для символистов форма произведения стала только средством воздействия на читателя, но средством крайне могущественным, —

откуда и возникала забота символистов о форме, о технике. Идя по своему пути, символисты еще раз создали и новый стиль и новый стих, отличные от романтического и реалистического.

Все эти завоевания в области литературы, разумеется, не отмирали вместе с концом литературной школы, сделавшей их. Индивидуалистический лиризм романтиков глубоко вошел в поэзию, и в дальнейшем для нее уже стало невозможным возвращение к объективизму классиков. Точно так же реалистическое подходы к изображению жизни сделались обязательными для позднейшей литературы и навсегда уничтожили напыщенный пафос позднего Романтизма. Идея символа также сделалась постоянным достоянием литературы, и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться (сознательно) им. Другое дело те крайности, до которых доходили отдельные школы, особенно в творчестве своих эпигонов. Эти крайности, в конечном счете, отметались без остатка, и зарождение новой школы обычно начиналось с ожесточенной борьбы против них, — борьбы всегда победоносной, потому что нападающие шли против того, что действительно было ложно и заслуживало уничтожения.

Развитие Символической школы закончилось в первом десятилетии XX века. За последние годы перед Европейской войной еще появлялись прекрасные произведения отдельных символистов, поэмы, повести, драмы, но написанные вполне по старым методам, во многом повторяющие прежние создания. В то же время слабые стороны школы выступали в писаниях ее эпигонов все резче и резче.

Стремление выражать общие идеи приводило к мертвящему для искусства рационализму, к рассудочности, почти к дидактике. Поэзия становилась обсуждением данных тем, причем самые темы все более теряли свою глубину, все более становились условными и безразличными для поэта. Бралась любая отвлеченная философская мысль, сколько-нибудь соответствующая мировоззрению автора, облекалась в символический убор, и этого казалось достаточно. Некоторые излюбленные символистами мысли, преимущественно почерпнутые у Ницше и его последователей, в сотый и в тысячный раз совершали свое выступление в литературе.

Самый символизм творчества вырождался в грубый аллегоризм, теряя свои характерные черты реального образа. После реалистического периода литературы вряд ли возможно иное изображение действительности, кроме строго соответствующего внешней правде. Всякая фальшь, всякая условность, всякая риторика ныне определенно режет ухо читателя. В принципе символ и должен был быть строго реалистическим образом. Но позднейшие символисты далеко уклонились от этого принципа. Они стали жертвовать внешней правдой и даже правдоподобностью ради выявления в символе избранной ими идеи. Это вело к схематическим построениям, где действие развивается вне времени и пространства, не прикреплено ни к какому определенному месту и веку на земле и, вне отношения к общей идее, не имеет никакого смысла, иной раз нелепо и просто невозможно в жизни.

В период своего расцвета Символизм охотно обращался к античным (эллинским) мифам, вообще к народным сказаниям и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием новых мифов. Столь же охотно пользовались символисты образами истории, особенно более древней, так как они, уже ставшие для нас некими схемами, легко поддаются обобщениям, и в них легко (правда, с некоторой натяжкой) вложить самое разнообразное содержание. Широкая начитанность, которую никто не станет оспаривать у выдающихся символистов, позволяла им привлекать для этого все тысячелетия всемирной истории и мифологии всех народов, под всеми широтами. В период упадка школы это пристрастие уклонило Символизм в бесплодные пересказы исторических фактов и разных легенд. Из любого явления прошлого, вычитанного в книге, символисты делали поэму и любую поэму украшали ссылками на события иных времен, щеголяя выискиванием малоизвестных имен и намеками на факты, ведомые лишь специалистам-историкам. Эллада и Рим, Ассирия и Египет, сказания Эллады и мифология полинезийских дикарей, мифическая Атлантида и средневековые бредни — все равно шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы. Этим самым она порвала с современностью и все дальше и дальше уходила от окру-

жающей жизни. Самая забота символистов о технике перешла в губительное любованье формой. Первоначально символисты видели в обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя, ради более острого восприятия им создаваемых поэтом образов. С этой целью Символизм любовно воскрешал и разные старинные «формы», начиная с сонета или терцин до французских баллад, итальянских канцон, ронделей и т. под. Утратив свою жизненность, школа продолжала жонглировать всевозможными техническими достижениями получившими уже какое-то самодовлеющее значение, и, не довольствуясь более известными построениями, искала все новых и новых у провансальских трубадуров, в поэзии восточной, у арабов и персов, в декадансе римской литературы и т. д. Одновременно с тем Символизм возвел в канон выработанную им технику. Все более отрешаясь от «свободного стиха», когда-то созданного им самим, он замкнулся в области строгих форм, строгих метров, строгих рифм. Всякое нарушение этого канона рассматривалось символистами как преступление против непреложных законов, что обрекало поэзию на утомительное однообразие ритмов и созвучий, закрывало ей пути к техническому развитию.

Наконец, позднейший Символизм повинен еще в одном тяжелом грехе против поэзии, — в небрежном отношении к слову. В начале своей деятельности Символизм сам восставал против безразличного отношения к словам, типичного для реалистов. Символисты справедливо указывали, что слова — основной материал поэзии; что поэт должен с ними обращаться столь же внимательно, как скульптор с мрамором; что от выбора слов зависит сила выражения и изобразительности. Лелеять слово, оживлять слова забытые, но выразительные, создавать новые для новых понятий, заботиться о гармоничном сочетании слов, вообще работать над развитием словаря и синтаксиса — было первоначально одной из главнейших задач школы. Много слов и оборотов, ныне общеупотребительных, было впервые введено или обновлено именно символистами. Но и это внимание к слову с течением времени покинуло символистов. Достигнув общего «признания», заставив себя читать, они стали довольствоваться приблизительным выражением своей мысли; при всех внешних украшениях и исхищрениях стиля их язык стал бесцветным

и однообразным. До известной степени то было уступкой критике, которая упрекала первых символистов за излишнюю изысканность выражений; но уступка шла слишком далеко и мертвила самую стихию художественного слова.

Таково было состояние нашей литературы после 1910 года, когда стала настоятельно сказываться потребность в новом обновлении. Чувствовалось, что господствующая школа, Символизм, остановилась в своем развитии, застыла в своих тенденциях, отстала от темпа жизни. В недрах самого Символизма возникали новые течения, пытавшиеся влить новые силы в дряхлевший организм. Но попытки эти были слишком частичны, зачинатели их слишком проникнуты теми же самыми традициями школы, чтобы обновление могло быть сколько-нибудь значительным. У нас в России таково было течение Акмеизма. Акмеисты, — все начинавшие как ученики символистов, — торжественно заявляли, что намерены вернуть поэзию к ее первичным основам, искать первобытной силы образов и первоначальной выразительности слов и т. д. Все это свелось к тому, что символистическая поэтика была лишь немного подновлена, притом вряд ли в правильном направлении. У позднейших акмеистов, или неоакмеистов, сохранились все недостатки позднего Символизма, а прибавилось лишь одно, — искание непременно, во что бы то ни стало, исхищренных мыслей и образов. Неоакмеизм есть погоня за красивыми и неожиданными утверждениями, изложенными в классических, и потому узких, формах.

Напротив, совершенно радикальным был протест раннего Футуризма, означившегося около 1910 г. Критика футуристов била по больным местам Символизма; в их теоретических построениях было много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противополагали требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности. Разбивая установившийся канон форм, Футуризм искал новых ритмов, высмеивая академический рифмы символистов, давая широкое место ассонансам и всякого рода иным, еще не испробованным созвучиям. Принцип «слова как такового» был одним из основных в раннем Футуризме, и футуристы старались создавать новые

слова или воскрешать обветшалые — то, что они определяли терминами «словоновшество» и «словотворчество».

Однако художественные создания первых футуристов далеко не стояли на высоте выдвинутых ими задач. Во-первых, в рядах раннего Футуризма было мало подлинных поэтических дарований; во-вторых, школа с самого начала предалась всякого рода крайностям, иногда просто — вызывающим выходкам, сразу ее дискредитировавшим. Из желания быть во что бы то ни стало «современными» футуристы усердствовали прославлять и изображать такие стороны окружающей действительности, которые не могли вызвать сочувствия читателей, вплоть до самых отрицательных. Опасаясь рассудочности Символизма — отказывались вообще от всякого идейного содержания в поэзии, не только избегали в своих стихах мысли, но прямо любовались безмысленностью и бессмысленностью их. В поисках новых ритмов и рифм разрушали самое существо стиха, писали стихи а-метрические и а-ритмичные с концевыми ассонансами настолько приблизительными, что они уже не производили впечатления созвучий. Восставая против излишнего, может быть, пристрастия символистов к аллитерации, убивали вообще все звуковое строение стиха, лишая его одного из сильнейших средств воздействия — напевности. Стиль футуристов был крайне невыдержанный, смешанный, заставлявший воображение читателя метаться от одного образа к другому, совершенно противоположному; их метафоры, их сравнения, по жажде новизны, часто натянуты, вымучены, неестественны. Самая забота о «слове как таковом» приводила многих к заполнению стихов совершенно ненужными словообразованиями, построенными не в духе языка, частью непонятными, частью звучавшими фальшиво и претенциозно; в последних выводах то же стремление давало просто невразумительные сочетания звуков и букв. — Все эти недостатки не позволили раннему Футуризму оказать сколько-нибудь значительное влияние на литературу.

К этому присоединялось еще одно, весьма важное обстоятельство. Наш русский Футуризм был отголоском западного Футуризма, школы Маринетти и его последователей. Но западный Футуризм определенно был пропитан идеологией разлагавшегося капиталистического строя. Под угрозой надвигавшихся со-

циальных переворотов европейский капитализм делал попытку перестроить, по-новому обосновать свое мировоззрение. Выдвигалась основная мысль, что все существующее — прекрасно и потому разумно. Старались найти красоту во всем укладе жизни, сложившейся в Европе XX века, воспевали, напр., величие больших городов со всеми их язвами и ужасами, прославляли как высший государственный идеал империализм, и война объявлялась «единственной гигиеной мира». Русский Футуризм воспринял эту идеологию в ослабленной степени, но все же она чувствовалась, проступала между строк, и массы читателей инстинктивно сторонились этой поэзии.

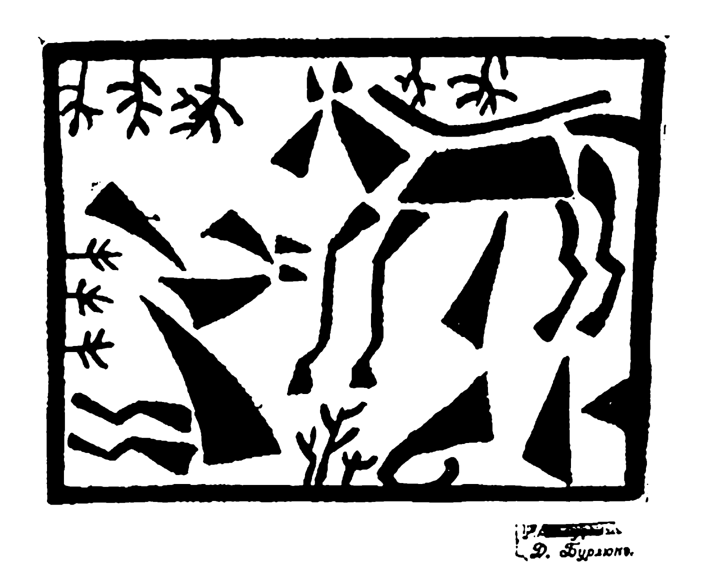
Развитие Футуризма, как вообще всех литературных движений, было прервано Европейской войной и эпохой социальных революций. Литературные интересы временно должны были уступить более насущным вопросам: в течение нескольких лет художественная литература оставалась на втором плане. Но, разумеется, художественно-литературные искание вполне не замирали никогда. Каковы бы ни были условия жизни, поэты, истинные поэты, не могли отречься от своего призвания и — порою незримо для всех, за своим письменным столом, в рядах армии, на койке военного лазарета, везде — продолжали начатую работу. И вот, когда пришло время вновь обратить большее внимание на художественную жизнь, мы увидели, что годы Войны и Революции не прошли для литературы даром.

Сейчас трудно еще определить, как сказалось влияние Войны и Революции на литературу; можно утверждать одно, что влияние это было огромным. Потрясения были слишком велики. Европейская война приняла размеры, небывалые во всей всемирной истории, поколебала самые основы прежней Европы, изобличила ложь целого ряда из старых предрассудков, раскрыла новые горизонты в жизни человечества. Революция, у нас в России, пересоздала весь строй социальных отношений, поставила всех и каждого перед новыми задачами, показала все ее новые идеалы жизни. Все население России, в том числе все ее писатели, все ее поэты, так или иначе соприкоснулись с Войной и Революцией. Каждый, на личном опыте, испытал влияние этих сил, видел воочию их действие, должен был задумываться над ними. Все поколения наших дней, и старшее, уже сложившее

свое миросозерцание раньше, и молодое, только теперь выступившее на сцену, прошли через горнило Войны и через купель Революции, и все вышли из них измененными.

Примеры прошлого учат нас, что всегда после крупных социальных переворотов литература расцветает особенно богато. Так было в Афинах после греко-персидских войн, в Риме после смут, приведших к принципату, во Франции после Великой революции и наполеоновских войн, в России после потрясений 1812 года и т. под. По аналогии мы вправе ожидать, что и нашей литературе предстоит эпоха нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие Возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большею частью — целого десятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще не умолкли ни гулы Войны, ни вихри Революции, сразу предстала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного — пример начинающегося Возрождения. <...>

Воспоминания



МИХАИЛ МАТЮШИН

РУССКИЕ КУБОФУТУРИСТЫ

На рубеже XIX и XX столетий новые веяния в живописи шли от Яна Ционглинского, талантливого художника, объединившего вокруг себя передовую молодежь. Он учился в Париже, где примыкал к импрессионистам и откуда вернулся в Россию сильным и своеобразным художником. Неистовый спорщик, он необычайно интересно говорил об искусстве. А. Рубцов (приемный сын художника) записывал его высказывания и потом издал книгу «Заветы Ционглинского» (1913). В мастерской Ционглинского и были зачаты новые принципы формы и цвета.

В этой мастерской, посещаемой мною нерегулярно, я познакомился с Еленой Гуро. Она училась в классе Ционглинского в Школе общества поощрения художеств и в то же время посещала его мастерскую.

Вспоминаю, как я впервые увидел, «нашел» ее. В тот день работающих было мало, и вдруг я увидел маленькое существо самой скромной внешности. Лицо ее было незабываемо. Елена Гуро рисовала «гения» (с гипса). Я еще никогда не видел такого полного соединения творящего с наблюдаемым. В ее лице был вихрь напряжения, оно сияло чистотой отданности искусству. Закрывая дверь, я мысленно порицал себя за то, что не сразу обратил на нее внимание. С тех пор я постоянно наблюдал за ней и всегда поражался напряжению ее ищущих глаз. Я постарался поближе с ней познакомиться. Постепенно узнавая друг друга, мы сблизились и стали настоящими товарищами по работе и убеждениям.

* * *

Елена Генриховна Гуро родилась в 1877 году в Петербурге.

Гуро была стародворянского рода. Ее дед по отцу — французский эмигрант из рода маркизов де Мерикур, покинувших родину во время революции 1793 года. Отец Елены Гуро был военным, дослужившимся до чина генерала от инфантерии. Ее мать, женщина даровитая, хорошо рисовала и могла бы стать художником. Она была дочерью Михаила Чистякова, известного педагога и литератора, издававшего в 1851—1865 гг. «Журнал для детей». Чистяков учился в Московском университете одновременно с Герценом и Белинским.

Изданная в 1846 г. в Петербурге под редакцией Чистякова книга «Картины из истории детства знаменитых живописцев» была любимым чтением его малолетней внучки Елены. Чистяков написал для детей много рассказов и сказок.

Свое детство и раннюю юность Елена Гуро провела в деревне Новоселье (в Псковской губернии). Очень рано, восьмилетней девочкой, она начала рисовать и записывать свои впечатления и фантазии.

Сохранились ее тетради и альбомы раннего периода, полные рисунков и записей, стихотворных и прозаических. Впоследствии, гуляя с ней, я всегда поражался ее контакту с природой. По обыкновению она держала тетрадь и карандаш, шла, смотрела, рисовала и записывала. Когда она смотрела или слушала, то вся проникалась вниманием, ее интеллект загорался в контакте к воспринимаемому. Она как бы знала «тайны» вещей и умела переводить их в слово и рисунок. Ее любовь к природе и привычка к наблюдению были так велики, что, живя и учась в Петербурге, она пользовалась каждым свободным днем, чтобы уехать за город. Ранней весной она отправлялась в деревню. И уже поздней осенью возвращалась в свой «каменный карман», как она называла свое пребывание в городе. Она привозила множество рисунков, акварелей, холстов и записей в стихах и прозе. Ее творчество дает богатый материал для изучения специфики искусств в их органическом единстве.

* * *

В 1900 г. я уехал в Париж (где открылась всемирная выставка), а Елена Гуро и ее сестра Екатерина решили совершить путешествие в Берлин. Денег у них было маловато. После осмотра музея они почти не выходили из гостиницы. Они сидели в своем номере боязливо, как птенцы. И вскоре вернулись в Петербург. Их путешествие напомнило мне мой приезд в Москву, когда я был двенадцатилетним мальчиком.

В мастерской Ционглинского наиболее способными были Елена Гуро, В. Матвей (В. Марков), Александр Яковлев, А. Линдеман и Т. Луговская. Ционглинский весьма ценил талант Гуро, но она постоянно сомневалась в своих силах.

При превосходных качествах учителя Ционглинский не понимал новых тенденций в искусстве и враждебно относился к какой бы то ни было попытке идти по другому пути, кроме импрессионизма. Для Ционглинского искусство и красота существовали как самоцель.

Особенно яростно обрушивался он на Гуро, Линдеман, Луговскую и меня.

Мы стали, по удачному выражению Гуро, искать «шкап» человека, то есть отказались от старого трактования реального, сводя его к простоте как в форме, так и в цвете.

1905 год был поворотным в моей жизни художника. От «серебристого» импрессионизма Ционглинского я постепенно, но уверенно перешел к развернутому светлому импрессионизму.

Разрыв с Ционглинским заставил нас покинуть его мастерскую. Это было в 1906 году. Мы перешли в мастерскую Е. Званцевой, где преподавали Л. Бакст и М. Добужинский. Здесь мы проработали два года, после чего началось наше участие в выставках. Мастерская Званцевой многого не дала. «Мюнхенец» Добужинский был эклектик, а Бакст, опытный и культурный «мирискусник», был академичен. Но они не мешали нам развиваться и идти своим путем.

* * *

Все, посещавшие мастерскую Званцевой, присматривались к моим работам и даже пробовали мне подражать.

Однажды я начал писать обнаженного натурщика в холодных бледно-голубых тонах. Таким я его увидел в ярком свете солнечного зимнего утра. Погруженный в работу, я не мог, однако, не заметить, что около меня стоит Н. Любавина, пытающаяся написать такого же натурщика. Все ее усилия были тщетны, она выжидала каждого моего мазка, чтобы дать то или иное отношение.

Еще в мастерской Ционглинского я обратил внимание на то, что холодные голубые и зеленые в свету дают исключительную силу освещенности, более ярко, чем теплые.

За моими цветовыми «экспериментами» внимательно следили и «руководители». Помню о своем единоборстве с тенью под мышкой натурщика. Зашел Бакст. Наблюдая за моей работой, он сказал:

— Так и знал, что вы здесь не справитесь.

Но я все-таки победил и нашел цвет тени в соотношении холодных тонов.

В начале каждой своей работы я всегда подолгу рассматривал и оценивал. И за это кажущееся бездействие я всегда бывал вознагражден. После такого сосредоточенного наблюдения, с последовательной оценкой целого и частей в отношении к целому, мне открывалась радостная неожиданность, стимулировавшая силу выполнения и сокращавшая сроки. В такие минуты я отдавался наблюдению самозабвенно. В такие минуты я бывал совершенно неконтактен. Если меня кто-либо окликал, то мне казалось, что я падаю в пропасть. Напряженные нервы не выдерживали неожиданного переключения. Так случалось со мной и во время напряженной игры на скрипке.

* * *

Елена Гуро следила за всем новым, что появлялось у нас или за границей. Мы выписали из Франции Вьеле-Гриффена и Верхарна.

В магазине иностранной литературы заведующий француз Сабатье, которого я знал, спросил меня:

— Как Верарен?

О Верхарне он не имел никакого понятия.

Мы тогда нашли у нас Ивана Коневского и Александра Добролюбова. Гуро высоко ценила произведения Александра Блока («Стихи о прекрасной даме» и пьесы) и Андрея Белого («Симфонии»). Она изучала работы по теории стиха и уже начала публиковать свои рассказы.

Не менее, чем стихами и прозой символистов, Гуро увлекалась русским фольклором. Одно из ее писем ко мне, где она восхищается «свободным стихосложением» Гриффена и «силой» Верхарна, заканчивается следующими словами: «Меня утешает, что я теперь опять увлечена творчеством и именно деревенским диким, сырым творчеством. Сколько тут можно работать. Какие еще необработанные сокровища, сильные настроения».

Литературный дебют Елены Гуро состоялся в «Сборнике молодых писателей» (1905), который еще весьма робко лепетал слова нового искусства. Другой прозаический набросок Гуро был напечатан в журнале «Счастье» в 1096 году.

Как художник Гуро впервые выступила в 1904 г.: по предложению харьковского издателя Кранихфельда она сделала иллюстрации к «Бабушкиным сказкам» Жорж Занд.

В феврале 1909 года была издана в количестве 1200 экземпляров первая книга рассказов и стихов Елены Гуро — «Шарманка», с обложкой и рисунками автора. Книга печаталась в лучшей типографии того времени «Сириус». В состав книги входит пьеса «Нищий арлекин», к которой я написал канцону (мою первую музыкальную композицию).

Судьба этой книги была трагична. Суворин, взявшийся ее распространять, через год вернул все экземпляры нераспакованными. Мы разослали их по библиотекам санаторий.

«Шарманку» любили А. Блок, А. Ремизов, Л. Шестов. Эта книга многих пленила силой «душевного импрессионизма» (по определению Осипа Дымова).

В том же 1909 г. Гуро была приглашена к участию в сборнике «Прибой». Она познакомилась с Александром Блоком и сделала рисунки для его стихотворения, напечатанного в этом сборнике.

* * *

Тогда же состоялось знакомство Гуро с В. Малахиевой-Мирович, сотрудницей журнала «Русская мысль», где она помещала

критические статьи (в том числе — одобрительный отзыв о «Шарманке»). Малахиева приездала к нам на дачу и очень радовалась знакомству с Гуро. По просьбе Малахиевой Гуро послала одно из своих стихотворений в «Русскую мысль», но оно было отвергнуто редакцией. После этого Гуро дала слово никуда не посылать своих вещей и выступить в печати только со своими единомышленниками по искусству.

* * *

В жизни и развитии Елены Гуро много значила ее старшая сестра Екатерина. Они были связаны большой дружбой до самого конца жизни Елены Гуро.

Беседуя, они понимали друг друга «на лету», и меня как музыканта поражало богатство интонаций их голосов.

Я заметил, что у людей богатой культуры голос чрезвычайно интонирует, имея большую амплитуду (или большой диапазон).

Слушая голоса сестер Гуро, я мысленно записывал нотными знаками и заметил, что их интонации требуют двойного хроматизма. В 1910 году я начал записывать четвертями тона различные повышения звука в природе, а также людские голоса.

Гуро необыкновенно сильно чувствовала музыку, так же, как слово и цвет. Поэтому на симфонических концертах она не могла оставаться дальше одного отделения. Мы слушали Лядова и Рахманинова, спорили о Скрябине. Новую музыку она любила, ее суждения были оригинальны и метки.

Как художник, она не создавала себе «стиля» как некоторой закрепощенности формы, потому что всегда шла от чистого наблюдения. Гуро могла бы стать замечательным графиком-стилизатором, но она знала «завет» нового искусства — не идти по линии наименьшего сопротивления.

С любовной осторожностью проникала она в сложные процессы роста, движения, свертывания, угасания, разворачивания клубка самой разнообразной земной ткани. Гуро говорила: «природа любит внимательных», т. е. только им открывает свои тайны.

Она никогда не рисовала пером. Работая только кистью как более гибким подвижным материалом, она достигала порой ки-

тайской изощренности техники в своих рисунках тушью. Ее рисунки растут и движутся, как растет и движется все живое в природе.

* * *

Весной 1909 года Елена Гуро и я присоединились к группе Н. Кульбина и выступили на устроенной им выставке «Импрессионисты». В выставке участвовали А. Балльер, Э. Спандиков, И. Школьник, Б. Григорьев, Е. Сагайдачный и др. Выставлена была и картина молодого поэта Василия Каменского.

Кульбин был прежде всего декадент 90-х годов, затем дилетант-импрессионист, и дальше этого он и его группа не пошли. Но ему безусловно принадлежит честь первого в Петербурге выступления с молодыми художниками, которым он проложил дорогу.

Кульбин был очень отзывчив и, как мог, боролся за новое. Пытаясь определять роль различных направлений, он неутомимо выступал с докладами и демонстрировал все наиболее значительные достижения искусства на Западе и у нас. Но говорил он довольно монотонно и скучновато. Помню один из его докладов в Петербург в 1913 г. Кульбин вяло говорил о представлении в цвете:

— «Зеленое» вызывает у нас...

Поэт-футурист Василиск Гнедов неожиданно рявкнул:

— Жвачка!

Страшный грохот смеха, настроение сильно поднялось, и лекция к общему удовольствию кончилась.

Почти одновременно с выставкой «Импрессионисты» в Петербурге открылась выставка «Венок — Стефанос», устроенная Д. Бурлюком. Вскоре после знакомства с веселым поэтом Василием Каменским мы познакомились и с Бурлюками, Давидом и Владимиром. Их живописные работы были смелы и оригинальны.

Эти работы можно считать началом кубофутуризма. Они были декоративно-упрощены и объемно-весомы и вместе с тем не совсем уходили от импрессионизма (по цвету).

Давид Бурлюк с поразительным, безошибочным чутьем сплотил вокруг себя те силы, которые могли способствовать развитию нового движения в искусстве.

Владимир Бурлюк, великан и силач, был сдержан и остроумен. Одарен он был так же исключительно, как и работоспособен. Как художник, он был гораздо сильнее своего старшего брата. Поэт Николай Бурлюк был талант второстепенный, но он много помогал братьям в теоретизации их живописных затей. Это был несколько мечтательный, но жизнерадостный молодой человек.

И Каменский, и Бурлюки стали бывать у нас на Лицейской.

Наши новые друзья братья Бурлюки, у которых была репутация озорников и «хулиганов», ничего не боящихся и никого не щадящих, в присутствии Елены Гуро становились вдумчиво сосредоточенными. Гуро ненавидела всякое эстетическое кривлянье, от нее веяло творческой напряженностью такой силы, что Бурлюки сразу прониклись глубоким к ней уважением.

Василий Каменский много рассказывал о своем новом друге Викторе Хлебникове, авторе словотворческой вещи, напечатанной в Шебуевской «Весне». Мы захотели познакомиться с Хлебниковым, и Каменский обещал привести его к нам на Лицейскую.

* * *

Уже в конце 1909 г. произошла дифференцировка, отделившая от группы Н. Кульбина наиболее активных участников. Разрыв был вызван несогласием с эклектичностью, декадентством и врубелизмом лидера.

Мы сделали попытку организовать кружок с целью устройства выставок. У нас на Лицейской состоялось общее собрание, на котором было решено организовать общество художников «Союз молодежи».

На Карповке была найдена мастерская, и дело как будто бы наладилось, но когда мы стали просматривать поступавший материал, то оказалось, что он чрезвычайно слаб. Выступать с такими произведениями было невозможно. Некоторые из «союзников» только формально, а не по существу разделяли наши замыслы и убеждения. Когда эти художники начали во что бы то

ни стало требовать выступления, то нам, инициаторам, пришлось отказаться от нашей затеи, чтобы не нанести вреда тому, что мы желали выявить во всей чистоте.

Гуро и я отказались в письменной форме и передали все дело пожелавшему помочь оставшимся — меценату Л. Жевержееву (он был приглашен художниками И. Школьником и С. Шлейфером).

* * *

В начале 1910 г. Каменский привел к нам Хлебникова с его корзинкой, где он хранил рукописи. Хлебников был молчалив, вдумчив и необычайно рассеян. Отсюда его неловкость и беспомощность. Это то, о чем так хорошо пишет Елена Гуро в «Небесных верблюжатах» (образ поэта, «создателя миров», — «портрет» Хлебникова).

Помню, обедая у нас, он задумался и поднес ко рту коробочку со спичками вместо хлеба и тут же начал высказывать замечательные мысли о новом слове. В эти минуты высшей рассеянности он был глубоко собран внутренне. Его огромный лоб всегда производил впечатление горы.

Уходя, он часто забывал надеть шапку. Иногда заходил в чужие квартиры.

Его молчаливость и замкнутость были невероятны. Он приходил к едва знакомым людям и сидел, не говоря ни слова, час, два и так же молча уходил.

Случалось, что о нем, молчавшем в углу, забывали, запирали на ключ. Возвращаясь поздно ночью, с удивлением находили Хлебникова сидевшим в том же углу, голодным и иззябшим.

Его спрашивали:

— Виктор Владимирович, вы здесь? Ели ли вы что-нибудь?

Он отвечал с большой неуверенностью:

— Да... нет... я, кажется... ни... чего... не... ел.

Ложась спать, он постепенно стаскивал все покрытия себе на голову, мало заботясь об остальном теле, и на рассвете дрог, но оставался верен своей привычке.

Работая целыми днями над изысканием чисел в Публичной библиотеке, Хлебников забывал пить и есть и возвращался из-

мученный, серый от усталости и голода, в глубокой сосредоточенности. Его с трудом можно было оторвать от вычислений и засадить за стол.

Ел он быстро, неразборчиво, давясь.

Он постоянно терял свои вещи, табак, деньги и поэтому нередко попадал в затруднительное положение.

Вместе с тем он был упорно настойчив. Помню, как он целый час дергал ручку звонка у моей входной двери, желая войти во что бы то ни стало. Но я решил проявить такое же упрямство и не открывать. На другой день, обедая вместе, мы смеялись над нашей выдержкой и радовались, как щенки.

Замкнутый и молчаливо угрюмый характер Хлебникова сложился в невероятно тяжелой, провинциальной среде его родных, не признававших его дарования и постоянно убеждавших его занять место чиновника в Астрахани (где служил его отец). Приезжая туда на побывку, поэт почти ни с кем не говорил, а перед отъездом обычно разражалась ссора, после чего он опять исчезал на продолжительный срок.

Однажды Хлебников приехал в Петербург, заявив друзьям, что окончательно поссорился с родными и решил более никогда не возвращаться в Астрахань. Но все-таки по просьбе своей сестры он опять поехал в Астрахань и снова вернулся обиженным.

Всегда разъезжая, он повсюду оставлял в узелках и корзинках свои рукописи. Они попадали в руки его друзей, издававших его произведения весьма небрежно, что приводило Хлебникова в ярость. Иногда по своей рассеянности он давал право на издание своих вещей одновременно нескольким лицам. Но благодаря тому, что «издателями» были его друзья (Гуро и я, Крученых, Д. Бурлюк), дело кончалось шутками и примирением.

На Лицейской бывал и С. Мясоедов, учитель математики, оригинальный ум. Он рассказывал, что у них в роду все Мясоедовы говорили друг с другом на своем, изобретенном ими языке. И уже это одно делало его необходимым соучастником нового творчества. Был еще один член нашего кружка — сестра Елены Гуро, Екатерина Низен, одаренная писательница, вскоре отошедшая от искусства.

Все мы, собираясь вместе, горячо спорили, но одно нам было ясно: новые идеи в искусстве и их оформление в наших руках.

Я помню учредительные собрания участников первого сборника «Садок судей»: Хлебников, Елена Гуро, В. Каменский, Д. и Н. Бурлюки, Екатерина Низен, С. Мясоедов, А. Гей (Городецкий). Сколько остроумных соображений, сколько насмешек над теми, кто придет в тупик от одного вида книжки, напечатанной на обоях, со странными стихами и прозой. Тут же В. Бурлюк рисовал портреты участников сборника. Тут же рождались и шуточные экспромты, возбуждавшие не смех, а грохот.

Книжку никто не хотел печатать. Поэтому мы ее напечатали в типографии немецкой газеты «Petersburger Zeitung».

На наше первое выступление символисты почти не обратили внимания, приняв бомбу за обыкновенную детскую хлопушку.

«Садок судей» быстро разошелся, и мы стали подумывать о втором «Садке».

Знали ли мы в это время об итальянском футуризме? Знали, хотя и мало. До нас доходили вести о новом искусстве из Франции.

О Ван Гоге, Гогене и Сезанне мы кое-что услыхали в 1904—1906 годах, а через два года — о французском кубизме и затем и об итальянском футуризме.

Зимой 1910 года я был в Москве у Щукина, и он мне показал работы Пикассо, висевшие над картинами другого испанца — Сулоаги.

Это старенькое академическое искусство и новое так были контрастны, что я от изумления перескакивал с одного на другое и наконец уставился на Пикассо и не мог оторваться. Щукин сказал, что вещи этого молодого испанца у него «на испытании». Я еще раз посмотрел на работы Пикассо и, пораженный своеобразной смелой трактовкой цвета целыми планами, сказал Щукину, что это самый интересный художник его собрания.

* * *

В. Малахиева-Мирович познакомила нас с А. М. Ремизовым, автором «Посолони», книги, высоко ценимой Еленой Гуро. Ремизов, также ценивший Гуро как писателя, уговорил ее издать сборник с «молодыми» и кое с кем из «столпов». Гуро хотела привлечь к участию своих литературных соратников (Хлебни-

кова, Д. и Н. Бурлюков, В. Каменского), но Ремизов предложил вместо них «молодого» В. Пяста (вероятно, в угоду Блоку).

Это чрезвычайно обидело Гуро, от Ремизова она приехала взволнованной и огорченной. Мое объяснение с Ремизовым едва не привело к ссоре. Я сказал, что Пяст «пустое место» и что, если сборник издается на средства Гуро, то уже это одно дает ей право выбора. Ремизов страшно озлился и заявил, что музыканты в литературе ничего не понимают. В письме к Гуро он выразил свое удивление по поводу того, что она поручает свои дела такому некомпетентному человеку. Гуро ответила, что хотя Матюшин и вспыльчив, но он рыцарски честен, и что мнение о Пясте — у нас общее.

Несмотря на этот конфликт, Гуро просила меня съездить к Ремизовым и предотвратить полный разрыв. Но о совместном сборнике мы больше не вспоминали.

Вскоре состоялась наша встреча с Блоком у А. П. Иванова, автора известных работ о Врубеле и «сумеречного» рассказа «Стереоскоп», ценимого Гуро. «Глубокий» разговор Блока с Гуро (о котором он упоминает в своем дневнике) был для нее очень мучителен, как она мне потом сказала. Это был своего рода экзамен. Но Гуро обладала творческим разумом, и я видел, как Блок долго не мог от нее оторваться. Все присутствовавшие заинтересованно смотрели на нее и Блока, делая вид, что беседуют друг с другом. От Ивановых вышли вместе. На улице Блок продолжал разговаривать с Гуро. Мы звали Блока к себе, но он и Гуро больше не встретились.

* * *

В течение лета 1911 г. Гуро работала над сборником стихов, прозы и рисунков «Небесные верблюжата», над пьесой «Осенний сон» и над самым крупным своим прозаическим произведением «Бедный рыцарь». Первым из этого цикла появился «Осенний сон» (1912). Эта книга с обложкой и рисунками автора, с несколькими цветными репродукциями с моих картин и отрывками из моей музыкальной сюиты «Осенний сон» разошлась моментально. Часть тиража Гуро послала в санаторий, объясняя это желанием «хоть отчасти отвлечь через идеи творчества» от

«трудного и тяжелого пути страданий и болезни». Елена Гуро глубоко верила в целительную силу искусства.

Последняя, посмертно изданная книга Елены Гуро «Небесные верблюжата» была скомпонована Екатериной Низен и мною. Книга была выпущена в начале 1914 г. Для обложки «Небесных верблюжат» я использовал рисунок семилетней девочки (племянницы Гуро). Зная, как высоко ценит творчество Елены Гуро Блок, я решил вручить ему посмертную книгу.

Я застал Блока дома, в зеленой комнате с клеенчатым диваном и большим письменным столом. Комната производила впечатление старого «пушкинского гнезда». У Блока было усталое и скучающее выражение лица. Но он встретил меня весьма любезно и как будто был обрадован книгой.

Он выразил сожаление о раннем уходе Гуро. Эти слова вызвали во мне большой подъем, и я заговорил о необычайном слиянии Гуро с природой, о трудном пути постоянного наблюдения, об умении создавать образы изменяющегося, растущего и движущегося в природе. На этот мой горячий порыв Блок ответил:

— Михаил Васильевич, ведь вы знаете, что я большой пессимист.

Я сразу же перевел разговор на другое и поспешил уйти.

В 1917 г. Максим Горький предложил передать ему для издания последнее произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь», над которым она работала почти три года. Рукопись была тщательно подготовлена к печати Екатериной Низен и мною, но издание это не осуществилось.

* * *

В самом конце 1911 г. Н. Кульбиным, Н. Евреиновым и Б. Прониным было основано место постоянной встречи новых сил столицы — артистический подвал «Бродячая собака». Сюда приходили художники, поэты, литераторы, актеры и те, кому хотелось посмотреть и послушать. Там начиналось собрание около 10—11 часов вечера и кончалось в 4—5 часов утра. Иногда бывало интересно, но вскоре эти собрания заинтересовали буржуазных снобов своей отрицательной стороной: «все позволено». Поэтому бывать там стоило только на выступлениях, а затем можно

было уходить. После выступлений разворачивалась обывательщина — ела, пила, скабрезничала, и ее пьяную развозили по домам.

Потом это место прикрыли. Буржуазная мораль охранялась полицией. Но это не помешало через некоторое время вновь открыть такой же артистический подвал под названием «Привал комедиантов». И туда также потекла «передовая» буржуазия слушать новые стихи, музыку и проч.

Наша компания бывала и в том и в другом, читала стихи и прозу, спорила. Помню вечер в «Бродячей собаке» (зимой 1912 г.) и выступление одного начинающего поэта, впервые приехавшего в Петербург. После Д. Бурлюка с чтением стихов выступил Владимир Маяковский. Юный поэт заявил во всеуслышание, что он только вступил на путь новаторства и еще не вполне освободился от влияния Бальмонта. Очевидно, Маяковский еще не был уверен в том, что владеет словом по-новому. Но свои стихи он прочел превосходно и произвел большое впечатление.

В «Бродячей собаке» бывали акмеисты и эгофутуристы, и мы с ними спорили. Для нас Гумилев, Мандельштам, Сергей Маковский — были равны по своей ущербленности классикой. Их «изящество» было разрывом с действительностью и с новым веянием.

* * *

<...> В нашей группе был один случайный «попутчик», не случайно дебютировавший в эстетском «Аполлоне». Привожу строфу из его стихотворения «Форли», напечатанного в сборнике «Садок судей II». Стихи Бенедикта Лившица — музыкальное глиссандо с паузами цыганского романса:

Ты улыбнулась: мы обручены
До первого жемчужного укола:
Разводы влаги — кольца тишины,
И облако — твоя «романьуола»...

И все в таком же тембре гавайской гитары.

* * *

В ноябре 1912 года я снова вступил в общество «Союз молодежи».

На готовившуюся тогда к открытию выставку «Союза молодежи» поступила большая картина Ивана Пуни. Это была сильная работа молодого художника — выразительно-объемная и весомая фигура женщины.

В жюри выставки входили художники И. Школьник и С. Шлейфер, фактически заправлявшие материальной стороной «Союза молодежи». В своем понимании нового искусства они всегда отставали. Школьник не уходил далее клеев à la Матисс, а Шлейфер отличался неутомимой болтливостью. В состав жюри входил и Э. Спандиков, талантливый художник, которому вторая профессия (он был присяжный поверенный) не давала возможности по-настоящему работать.

Вся эта тройка с яростью обрушилась на картину Ивана Пуни и на работу Владимира Бурлюка — портрет поэта Лившица. Их поддержал Бенедикт Лившиц, весьма слабо разбиравшийся в новом искусстве. Лившиц с наивным упрямством утверждал, что на холсте изображен не он, и поэтому требовал снятия этикетки.

Когда я пришел на собрание жюри, меня спросили, что я думаю о портрете Лившица. Портрет повесили в самом плохом месте, в задней комнате, чтобы публика не очень замечала. Я был поражен монументальностью и совершенно исключительной силой пространственной среды, которую удалось выразить Владимиру Бурлюку. Я принялся разбирать эту великолепную работу, и настолько убедительно, что услыхал за собой слова:

— Хорошо объясняет! Просим повторить это на выставке.

Я принял предложение и потом терпеливо объяснял публике работы Владимира Бурлюка и Ивана Пуни.

* * *

В марте 1913 года группа поэтов-футуристов «Гилея» (Хлебников, Е. Гуро, Маяковский, Крученых, Д. и Н. Бурлюки, Б. Лившиц) примкнула к «Союзу молодежи» для совместной идеологической и практической работы. Первое, что мы предприняли, — это выпуск № 3 журнала «Союз молодежи», который был довольно беден в своих первых двух номерах.

В № 3 мы дали ряд статей, стихов и рисунков. Перед этим нашей группой был выпущен второй сборник «Садок судей» (Хлеб-

ников, Гуро, Маяковский, Крученых, Б. Лившиц, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, Е. Низен, рисунки Ларионова, Гончаровой, В. и Д. Бурлюков, Е. Гуро).

Мы настаивали на приглашении в журнал «Союз молодежи» левых художников-москвичей, но эклектики во главе со Шлейфером и Спандиковым протестовали, и Жевержеев их поддержал.

Два публичных диспута, устроенные «Союзом молодежи» 23 и 24 марта в Троицком театре, особенно интересны тем, что вскрывали суть нашего направления.

На первом диспуте «О современной живописи» — я председательствовал. Выступили с докладами Давид Бурлюк и Казимир Малевич.

Малевич доказывал, что натурализм и фотография — одно и то же.

Со словами «Вот что делает Серов...» Малевич проектирует на экран обыкновенную картинку из модного журнала «Женщина в шляпе и манто».

Поднялся скандал, пришлось объявить перерыв, но Малевичу так и не дали договорить.

На втором диспуте «О новейшей русской литературе» в качестве докладчиков выступали Давид и Николай Бурлюки, Крученых и Маяковский. Сначала шло все довольно гладко, но когда выступил Давид Бурлюк и сказал, что Толстой — «светская сплетница», поднялся страшный шум. С какой-то старушкой случился обморок, и ее унесли. Тогда выступил Крученых и заявил, что он расскажет один поучительный случай:

— В английском парламенте выступил член собрания со словами: «Солнце восходит с Запада» (смех в зале). Этому члену парламента не дали договорить, и он ушел с трибуны. На следующий день он явился снова с теми же словами, и его опять лишили слова, но вот наконец его решили выслушать, и он начала и докончил: «Солнце восходит с Запада, так сказал один дурак».

Тут поднялась буря аплодисментов, и нас выслушали, не перебивая. Но прения не могли состояться из-за позднего времени.

На этом диспуте Николай Бурлюк должен был прочесть стихотворение Елены Гуро, характеризующее творческую работу всей нашей группы:

Ветрогон, сумасброд, летатель,
создаватель весенних бурь,
мыслей взбудораженных ваятель,
гонящий лазурь!
Слушай ты, безумный искатель,
мчись, несись,
проносись нескованный
опьянитель бурь.

Они могли бы великолепно закончить диспут, но Николай Бурлюк в сутолоке забыл или не успел прочесть стихотворение. В тот вечер Гуро мне сказала, что получила «пощечину» от своих.

Я поехал к Бурлюкам. Они уже ложились спать, и мой встревоженный вид их очень испугал. Я с горечью обратился к ним, требуя объяснения их нетоварищескому поступку. Давида Бурлюка забывчивость брата очень взволновала. Николай был страшно смущен и ничего не мог сказать в свое оправдание.

К этому времени давно подорвавшая здоровье Гуро лейкемия приняла быстрый и опасный ход. За полгода перед этим ей делали инъекции мышьяка, и состояние ее здоровья несколько улучшилось. Но нагрянувшая работа по изданию товарищеского сборника, а также беседы с новыми соратниками (Маяковский, Крученых, Малевич, Лившиц) потребовали от нее большого напряжения.

Мы уехали в Финляндию, в Усикирко, и здесь 23 апреля (6 мая) 1913 года Елена Гуро скончалась. Через пять дней в газете «Речь» была напечатана статья-некролог под заглавием «Неоцененная». Автор некролога, художественный критик А. Ростиславов, один из тех, кто проводил Елену Гуро в ее последний путь, писал: «Скончалась она в одинокой бревенчатой финской даче на высотах, покрытых елями и соснами. Гроб ее на простых финских дрогах, украшенных белым полотном и хвоей, по лесистым холмам и пригоркам провожала маленькая группа близких и ценивших. Могила под деревьями на высоком холме простого и сурового финского кладбища с видом на озеро, оцепленное лесом».

Весной 1913 года, еще при жизни Гуро, был задуман сборник «Трое», где она должна была выступить со своими друзьями Хлебниковым и Крученых. Этот сборник вышел уже после смер-

ти Гуро, с обложкой и рисунками Малевича, посвященными ее памяти.

В конце того же года, вместе с последней выставкой «Союза молодежи», состоялась и посмертная выставка живописи и графики Елены Гуро, имевшая большой успех. Высокую оценку ее работам дал такой строгий судья, как Павел Филонов.

* * *

Объединенный комитет «Союза молодежи» и «Гилеи» решил организовать футуристический театр «Будетлянин».

Летом 1913 г. мы решили собраться в Усикирко, чтобы наметить дальнейшую совместную работу.

Приехали Малевич и Крученых. Хлебников не приехал. Он уронил кошелек в купальне и таким образом остался без денег на дорогу. Ловля кошелька сеткой и крючками была безуспешной. В результате я получил из Астрахани его сообщение о том, что «поездка откладывается до осени».

Мы составили план действия, втроем написали манифест и стали усиленно работать над оперой «Победа над солнцем». Я писал к пьесе Крученых музыку, Малевич рисовал эскизы декораций и костюмов. Мы закончили работу в Петербурге к декабрю, когда и состоялись постановки «Победы над солнцем» и трагедии «Владимир Маяковский» (2, 3, 4 и 5 декабря 1913 г.).

Эти спектакли показали, как мало понимали и публика и критика то новое, о котором мы так много говорили на диспутах и в наших изданиях.

В «Победе над солнцем» мы указывали на выдохшийся эстетизм искусства.

Два будетлянских силача поют:

Толстых красавиц
Мы заперли в дом
Пусть там пьяницы
Ходят разные нагишом
Нет у нас песен
Вздохов наград
Что тешили плесень
Тухлых наяд!..

Солнце старой эстетики было побеждено:

Мы вырвали солнце со свежими корнями
Они пропахли арифметикой жирные
Вот оно смотрите.

Цензура почему-то не обратила внимания на бунтарские слова оперы. За заумными словами Забияки скрыт призыв к рабочим — не оставляй оружия!

Сарча саранча
Пик пить
Пить пик
Не оставляй оружия к обеду за обедом
Ни за гречневой кашей

Музыка для хора — бодрая песня победителей старого мира:

Мы вольные
Разбитое солнце

Никто из поэтов не поражал меня своим творчеством так непосредственно, как Крученых. Мне и Малевичу были близки его идеи, запрятанные в словотворческие формы.

Мы часто говорили при какой-либо неудаче: «Пахнет дождевым провалом» (из «Победы над солнцем»).

Когда я писал музыку на его слова там, где потревоженный толстяк оглядывает «10-й стран» и не понимает нового пространства, мне с убедительной ясностью представлялась новая страна новых возможностей. Мне казалось, что я вижу и слышу пласты правильно рифмующихся в бесконечности масс. Думаю, что мне удалось выразить это в музыке.

Есть у меня связанное с Крученых неоконченное дело: после «Победы над солнцем» он начал работать над текстом другой оперы, «Побежденная война». Но мне удалось сделать только черновой набросок музыки к первому акту. Ряд замечательных набросков (карандашом и углем) сделал Малевич.

Я помню слова Крученых, обращенные ко мне на одной из репетиций:

— Дорогой Матюшин, объясните студентам-исполнителям суть непонятных слов.

Дело в том, что студенты, исполнявшие роли, и хор просили им объяснить содержание оперы. За словесными сдвигами они не видели смысла и не хотели исполнять, не понимая. Я сказал приблизительно следующее:

— Мы не всегда замечаем перемены в языке, живя в своем времени. Язык же и слова постоянно изменяются. Если культура народа велика и активна, то она отбрасывает отжившие слова и создает новые слова и словосочетания.

Далее я прочел стихотворение величайшего русского поэта XVIII века Державина и сказал:

— Я думаю, что стихотворение Державина вам так же непонятно, как и наша опера. Я нарочно ставлю вас между двумя эпохами, новой и старой, чтобы убедились, как сильно меняется способ выражения. Но условиться о чем-либо — значит понять. Читая Ломоносова, Хераскова, Державина, вы должны с ними условиться о понимании, так же точно и здесь вы должны понять, что такое слово.

Читаю любимые мною стихи Крученых и объясняю пропуски:

Дверь
свежие маки
расцелую
пышет
закат
мальчик
собака
поэт
младенчество лет

Удар
нож
ток
посинело
живи
живешь умираешь...

Затем я объяснил, что старая форма стала настолько доступной, что даже штабные писаря умеют писать стихи классическими размерами и что прежний способ рассказа или описания так искажен ненужными предложениями, высокопарными словами, что в настоящее время кажется нелепым:

— Вот один пример: недавно я встретил старика, очень культурного по своему времени, и он начал рассказывать мне, как он забыл калоши. Он начал о травосеянии на юге и с того, какие платья носили в это время, когда еще не было калош, а цены на масло были очень низкие.

Это вызвало шумные одобрения слушателей.

Я объяснил, что опера имеет глубокое внутреннее содержание, что Нерон и Калигула в одном лице — фигура вечного эстета, не видящего «живое», а ищущего везде «красивое» (искусство для искусства), что путешественник по всем векам — это смелый искатель, поэт, художник-прозорливец, и что вся «Победа над солнцем» есть победа над старым романтизмом, над привычным понятием о солнце как «красоте».

Объяснение со студентами мне удалось вполне. Они мне аплодировали и сделались нашими лучшими помощниками.

Средства на постановку субсидировали председатель «Союза молодежи» Жевержеев и Фокин, содержатель «Театра миниатюр» на Троицком. Наши первые репетиции в «Театре миниатюр», вероятно, воодушевили наших меценатов. Фокин, прослушав первый акт оперы, весело закричал:

— Нравятся мне эти ребята!

Снят был театр Комиссаржевской на Офицерской. Но наши меценаты не очень раскошелились. Не пожелали достать хороший рояль и с опозданием привезли какую-то старую «кастрюлю». Хористов наняли из оперетты, очень плохих, и только два исполнителя — тенор и баритон — были приемлемыми.

Репетиций было всего две, наспех, кое-как.

Малевич написал великолепные декорации, изображающие сложные машины. Он же придумал интересный трюк. Чтобы сделать громадными двух будетлянских силачей, он поставил им плечи на высоте рта, головы же в виде шлема из картона — получилось впечатление двух гигантских человеческих фигур.

В день первого спектакля в зрительном зале все время стоял «страшный скандал». Зрители резко разделились на сочувствующих и негодующих. Фокин был смущен скандалом и сам из директорской ложи показывал знаки негодования и свистел вместе с негодующими.

Крученых играл удивительно хорошо две роли: «неприятеля», дерущегося с самим собой, и «чтеца». Он же читал пролог, написанный Велимиром Хлебниковым.

Жевержеев был так напуган, что на мою просьбу вернуть Малевичу рисунки костюмов и декораций (не купленные меценатом, он был экономен) отказался наотрез, говоря, что у него нет

никаких рисунков и что вообще он с нами никаких дел иметь не желает.

Вскоре произошел распад общества художников «Союза молодежи». Четвертый номер журнала так и не вышел: Жевержеев перестал субсидировать. Удалось только издать пьесу «Победа над солнцем» с кусочками музыки.

Первые шаги в искусстве всегда трудны и тяжелы. Тот, кто видел Малевича с большой деревянной ложкой в петлице, Крученых с диванной подушечкой на шнуре через шею, Д. Бурлюка с ожерельем на раскрашенном лице, Маяковского в желтой кофте, не подозревал, что это пощечина его вкусу. Его веселье перешло бы в ярость, если бы он уразумел, что мы осмеиваем пошлость мещанско-буржуазного быта.

Маяковский умел нежно и мягко смотреть на друзей, но когда он дрался с пошлостью, выходя в желтой кофте, то становился страшно неудобен для всех, пришедших только повеселиться. Он как бы распухал, занимал все пространство и всегда ровно и спокойно парировал мещанскую глупость. То горячее, что из него лилось и неслось в творчество, так сквозило в его лице, что было странно слышать его спокойную речь о чем-либо. Его фигура, его лицо, его движения говорили: «Трагедия Владимир Маяковский — это я».

В «Трагедии», как и в своих ранних стихах, Маяковский пробирался к новому сквозь заросли традиций символизма: Белого, Бальмонта, Брюсова, Блока.

* * *

Организационные собрания нашей группы периодически повторялись каждый год. Зимой или весной приезжали Бурлюки и Каменский. До 1916 года жил по зимам в Петербурге Хлебников.

В 1913—1914 годах имена кубофутуристов были нарицательными, повсюду их желали видеть и слышать. Обывательская критика собирала в аудиториях массу желающих понять и познать. Даже Чуковский, несмотря на долгий разговор с Крученых перед лекцией, так и остался «стариком», не понимающим нового.

Любопытно отношение к Чуковскому Хлебникова.

На одном из докладов Чуковский, встретившись в зале с Хлебниковым, обратился к нему с предложением вместе издать не то учебник, не то что-то другое. Я стоял рядом и наблюдал: одинаково большого роста, они стояли близко друг к другу. Две головы — одна с вопросом, другая с нежеланием понимать и говорить. Чуковский повторил вопрос. Хлебников, не уклоняясь от его головы и смотря прямо ему в глаза, беззвучно шевелил губами, как бы шепча что-то в ответ. Это продолжалось минут пять, и я видел, как Чуковский, смущенный, уходил от вылупленных на него глаз Хлебникова, под непонятный шепот его рта.

Никогда я не видел более странного объяснения. Когда я рассказал о «разговоре» с Чуковским Бурлюкам, их очень развеселила эта мимика, столь свойственная Хлебникову.

В конце 1915 г. Хлебников прочел у Осипа Брика доклад о числе. Виктор Владимирович в тот вечер был «в ударе» и дал глубокое истолкование нового значения числа.

Летом 1916 г. по приглашению Н. Асеева и художницы Марии Синяковой я поехал в Красную Поляну. Там были Григорий Петников и Дмитрий Петровский. Рядовой Хлебников (получивший отпуск) читал по рукописи свою пьесу «Ошибка смерти», поразившую нас необычайным мастерством стиха:

Ты часы? Мы часы!
Нет, не знаешь ни аза,
Кверху копьями усы,
И закрой навек глаза!

* * *

В феврале 1914 года Кульбин чествовал в «Бродячей собаке» приехавшего в Россию вождя итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти. Кульбин благоговел перед Западом и его культурой.

Когда Маринетти приехал в Петербург, Хлебников разразился знаменитым обращением к «баранам гостеприимства в кружевах холопства».

На вечер Маринетти Хлебников пришел, сопровождаемый Б. Лившицем, вместе с которым раздавал публике листовку. На наших литературных вечерах Хлебников никогда не выступал

и молча сидел на сцене, но на вечере Маринетти он так разгорячился, что чуть не побил Кульбина.

На меня Маринетти произвел впечатление талантливого человека, искусно владеющего словом. Он хорошо изобразил шум пропеллера, взрывы, удары барабана, как бы манифестируя будущую европейскую войну. Но в общем это мне показалось только трюкачеством.

* * *

В начале 1914 года вышел последний боевой сборник группы кубофутуристов «Рыкающий Парнас» (Маяковский, Хлебников, Крученых, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Каменский, Б. Лившиц, Игорь Северянин, художники: Д. и В. Бурлюки, И. Пуни, О. Розанова, П. Филонов).

Инициаторами сборника была юная пара — художник Иван Пуни и его жена — художница Ксения Богуславская, вернувшиеся из Франции, куда они уехали на длительный срок.

Пуни — сын богатого музыканта-виолончелиста — был отправлен за границу для излечения от туберкулеза. Здоровье его восстановилось, и он, уехав мальчиком, вернулся юношей, понаторевшим в искусстве и видевшим всякие новшества. Очень даровитый, острый на восприятие и на усвоение, он хорошо впитал западную культуру. Того же, что делалось у нас, он, по своему «иностранству», не мог понять до конца.

Его супруга, Ксения Богуславская, неглупая и способная, видела в искусстве главным образом внешнее, как она сама говорила: «Надо сделать бу-мм». То есть нашуметь вовсю. Так поняла она работу нашей группы, и так же понял Пуни.

В красивую и кокетливую Богуславскую был влюблен Хлебников, но она любила только своего мужа и думала только о том, чтобы устроить для него «бум», как у нас, так и за границей.

Впоследствии этот «бум» создали две устроенные ими выставки «Трамвай В» и «0.10. Последняя футуристическая выставка картин» (1915).

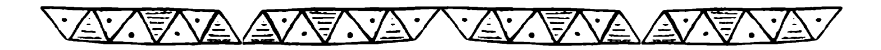
В феврале 1914 года я был вызван в Окружной суд как ответчик за изданный мною и Пуни сборник «Рыкающий Парнас»:

в помещенных в сборнике рисунках Филонова и Д. Бурлюка цензура усмотрела нарушение благопристойности.

Но суд не состоялся. По какой-то формальной причине он был отложен, а затем и совсем прекращен ввиду того, что сборник успели конфисковать еще до выхода в свет. Мне все-таки удалось сотни две распространить сразу по получении экземпляров из типографии. К счастью, полицейский надзор об этом не узнал. Сборник был мгновенно расхватан.

Русский кубофутуризм родился сильным и здоровым. Это был могучий физкультурник, не стыдившийся своей наготы и не надевавший модного западного тряпья. Он умел с одинаковой силой любить и ненавидеть и поэтому яростно дрался за свое дело.

<...>



ДАВИД и МАРИЯ БУРЛЮКИ

МАЯКОВСКИЙ И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ

Д. Д.

...Мое личное знакомство с Маяковским произошло в первых числах сентября 1911 года, будучи уже художником с определенным стажем, — я, в год моего знакомства с Маяковским, выдержал конкурс в Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Какой-то нечесаный, немытый, с эффектным красивым лицом апаша верзила преследовал меня своими шутками и остротами, как «кубиста». Дошло до того, что я готов был перейти к кулачному бою, тем более что тогда я, увлекаясь атлетикой и системой Миллера, имел некоторые шансы во встрече с голенастым огромным юношей в пыльной бархатной блузе с пылающими насмешливыми черными глазами. Но случись это столкновение, и мне, с таким трудом попавшему «кубисту», не удержаться бы в академии Москвы (за это по традиции всегда исключали), и прощай тогда мои честолюбивые планы. Мы посмотрели друг на друга и помирились. И не только помирились, а стали друзьями, а скоро и соратниками в той борьбе, которая велась тогда не на живот, а на смерть между старым и новым в искусстве.

Я учился в натурном классе, со мной рядом был теперешний футурист, художник В. Пальмов; Маяковский же работал в соседнем, фигурном. У него были способности к рисунку: он хорошо схватывал характер. Прекрасно делал шаржи, сотрудничал в юмористических журналах. Из успехов Владимира Маяковского на поприще живописи надо еще отметить его участие в марте 1915 года на выставке живописи «1915 год», в салоне Михайло-

вой, где были тогда Ларионов, Гончарова, Бурлюки и др. и где картины Маяковского купил известный художник Павел Кузнецов.

Но живопись требует постоянного физического труда, методической работы, красок, холста и т. п., ко всему этому у Маяковского не было склонности, поэтому его увлечение живописью длилось хотя и долго (с 1909 по 1915 годы), все же Маяковский оставляет рисунок и живопись и всецело отдается литературе. Он всегда с удовольствием вспоминает время своего первоначального обучения живописи в студии художника-портретиста Келина, где он учился в 1910—11 годы.

Из рассказов Маяковского, который вообще неохотно вспоминал годы своей жизни с 11 до 16 лет, останавливает внимание факт сидения им около 8 месяцев в Бутырской тюрьме за пропаганду. Об этом сидении Маяковский говаривал несколько раз. Во время своих докладов и тех споров, которые нам приходилось вести с врагами «нового искусства», Маяковский обнаруживал большое знание как Маркса, цитируя наизусть из «Капитала» целые абзацы, так и вообще из политико-экономической литературы. Когда я спрашивал, откуда это, он отвечал:

— Я ведь, когда мне было 14 лет, увлекался политикой, даже в тюрьме год отсидел.

Я был свидетелем случая, подтвердившего эти события жизни поэта.

Когда весной 1915 года я писал портрет литератора Евгения Иванова, сына московского нотариуса, в один из сеансов в студию зашел Маяковский, — произошла интересная встреча. Друг против друга сидели Маяковский и слащаво-красиво-красномясистый Иванов. Вспоминали прошлое. Иванов собирал коллекции. Увлекался рыбной ловлей. Издавал бульварный «Театр и Искусство». Писал сам. Заговорили о сыщиках. О побегах. Маяковский вспомнил какой-то массовый побег из Бутырской тюрьмы, в котором он принимал косвенное участие. Иванов насторожился, даже привстал: «Да вы-то так подробно почем знаете?»

— Я сидел...

— В какой камере?

— Такая-то, наверху. А вы почем знаете? — контрвопрос Маяковского.

Иванов замялся: «Я, видите ли, был одно время смотрителем, — знаете, с целью изучения мира преступлений, я ведь литератор».

Познакомившись с Маяковским в курилке Московской Академии, я не разлучался с ним более до осени 1915 года, когда уехал на Урал и наездами, иногда, правда, длительными, посещал Москву и Питер.

Последний раз я видел Маяковского 1-го апреля 1918 года.

Маяковский в осенние бульварные туманы 11—12 года, гуляя со мной, поражал меня знанием Александра Блока и Саши Черного.

Не правда ли, почти чудовищно, противоестественно?

А между тем характерно и очень показательно, и для будущей деятельности поэта чрезвычайно программно.

Если пристально вглядеться в творчество Маяковского, то сразу бросится именно эта его «двуличность» — в смысле Блока и Саши Черного. Маяковским достигнута абстрактность, о которой «мечтало» творчество Блока, и Маяковский коснулся и сделал предметом поэзии все «гнусности» жизни, о которых языком поэта осмелился говорить Саша Черный.

Маяковский, подобно Афине Палладе, явился законченным поэтом, со щитом своей манеры и копьем своего слова, чтобы поразить весь мир.

Первым поражением был я. Это было осенним вечером на бульваре около Страстного монастыря. Мы шли по асфальтовой панели, под серым туманным небом.

Маяковский прочитал мне одно стихотворение.

— Чье это? Твое?

Он сознался не сразу, лишь после того, как я не поверил, когда он приписывал его какому-то поэту.

Это было его первое стихотворение.

Я задумался над вопросом, почему Маяковский до встречи со мной не писал стихов или, по крайней мере, стыдился своего творчества.

Я был для Маяковского счастливой встречей, «толчком» к развитию его гения. Маяковскому нужен был пример, среда, аудитория, доброжелательная критика и соратник. Все это он нашел во мне.

Новое поколение, к которому принадлежит Маяковский, не могло творить — пока не отвергло, не насмеялось над поколением «учителей», символистов, не подняло над их могилой, над ними, пораженными, заздравного кубка.

С Ал. А. Блоком я встретился один раз у Кульбина.

— Вы знаете, Александр Александрович, что Маяковский вас очень любил и высоко ставил как поэта, ежеминутно декламируя ваши стихи, и что он теперь вас уже не любит, и что я, главным образом, старался об этом?

— Зачем же вы это делали?

— Потому что поклонение вам, чужому для нас человеку, нашему поколению не нужному, мешало Маяковскому самому начать писать, стать великим поэтом.

— Но разве для того, чтобы начать говорить Маяковскому, вам надо было унизить мое творчество?

— Да, ему надо было стать смелым. Смелым постольку, поскольку творчество футуристов отличается от вашего.

Блок не понял меня.

— Стихи Маяковский не мог писать, пока вашу манеру считал правильной и хорошей, пока не отверг описательную литературу и всецело не предался изобразительной.

Здесь же не лишним считаю вспомнить один факт, иллюстрирующий манеру Маяковского конструировать образ.

В 1913 году мы ехали с Владимиром Владимировичем из Москвы в Петроград — читать лекции. Вагон покачивался от быстрого хода. Мы стояли в сенях вагона — в окне чернела бесприглядность пустынной ночи над болотами, мимо которых мы проносились. На черном стекле искрились капельки дождя, идущего там, за окном. Похоже было на паюсную икру. Я сказал Маяковскому об этом.

— Это надо стихами:

Метали рыбы черной ночи
на стекла блесткую икру, —

выразил он одним взмахом.

Позже, года через три, я напомнил ему его экспромт, спросив, не отпечатал ли он его где-нибудь.

— Нет. Да мне это теперь и не понравилось бы! Надо сказать: метала рыба — одна, огромная и т. д.

Этот пример необычайно характерен — Маяковский шел всегда от частного к общему. Он всегда искал тип.

Маяковский изумительный оратор. Во время турне по Европейской России 1913—14 года мне пришлось слышать несколько его речей о новом искусстве, полных красноречивой манеры как в смысле дикции, так и тех образов, которыми они были полны.

Маяковский самолюбив и властен. Он слабо разбирается в чужом творчестве, или, вернее, сказать, невнимателен. Но если что-либо входит в поле его зрения, то он увлекается горячо и искренне новыми друзьями на поприще искусства.

М. Н.

1911 год, сентябрь месяц; Москва, пыльная и усталая от жаркого лета, встретила меня, по приезде из Ялты, ранними осенними дождями.

В половине сентября приехал учиться Бурлюк. Чтобы не стынуть под открытым небом, я ожидала Бурлюка с вечернего рисования в подъезде почтамта; там было тепло — за стеклянными дверями, глотавшими толпы людей.

Владимир Владимирович Маяковский, тогда уже звавший Бурлюка «Додичка», в эти вечера часто брел с нами по бульварам через Трубную площадь до Тверской и здесь приникал своими черными строгими глазами к стеклу витрины с вечерними телеграммами, беззвучно кричащими об осенних распутицах, о снежных заносах, сквозившими худосочными сведениями о загранице.

Д. Д.

Сюда, в Америку, после смерти Маяковского дошли советские газеты с портретом юного поэта московских бульваров, заснятого фотоаппаратом царских сыщиков; Маяковский тех, уже далеких лет был очень живописен. Он был одет в бархатную черную куртку с откладным воротником. Шея была повязана черным фуляровым галстуком; косматился помятый бант; карманы Володи Маяковского были всегда оттопыренными от коробок с папиросами и спичками.

Маяковский был высокого роста со слегка впалой грудью, с длинными руками и большими кистями, красными от холода; голова юноши была увенчана густыми темными волосами, стричь которые он начал много позже; с желтым щеками лицо его отягчено крупным жадным к поцелуям, варенью и табаку ртом, прикрытым большими губами, нижняя во время разговора кривилась на левую сторону. Это придавало его речи, внешне, характер издевки и наглости, губы Маяковского всегда были плотно сжаты. Уже в юности была у Маяковского какая-то мужественная суровость, от которой при первой встрече становилось даже больно. Как бархат вечера, как суровость осенней тучи.

Поражала вечно бурлящая в нем энергия: Маяковский всегда ложился поздно, но к семи часам утра каждый день был уже на ногах, брился, курил и бормотал строчки очередных стихотворений. Это был юноша восемнадцати лет, с линией лба упрямого, идущего на пролом навыков столетий. Решимость, настойчивость, нежелание компромисса, соглашательства. Необычайное в нем поражало сразу: необыкновенная жизнерадостность и рядом — великое презрение к мещанству; палящее остроумие; находясь с ним — казалось, что вот вступил на палубу корабля и плывешь к берегам неведомого.

М. Н.

Прогулки наши в сверкающих фонарями бульварах Москвы, то затененных линиями дождя, то пушистыми ресницами снега, были долгими.

Маяковский вслушивался в веселые восклицания и разговоры об искусстве, коими изобиловал Бурлюк.

Он первые месяцы никогда не возражал: из-под надвинутой до самых демонических бровей шляпы его глаза пытливо вонзались во встречных, и их ответное недовольство интересовало юношу:

Что смотрят наглые, бульварно-ночные глаза молодого апаша!..

А Маяковский, смеясь, оглядывался на пропадавшие в ночи фигуры.

Трудно сказать, любили ли люди (людишки — никогда) Владимира Маяковского... Вообще любили его только те, кто знали,

понимали, разгадывали, охватывали его громаднейшую, выпиравшую из берегов личность. А на это были способны очень немногие: Маяковский «запросто» не давался.

Маяковский-юноша любил людей больше, чем они его.

Д. Д.

В нем привлекала меня любовь к стихам; он запоминал махом единым все, что поражало его. Помнил не только стихи В. В. Гофмана, Саши Черного, Ал. Блока, В. Брюсова и классиков, но знал большие отрывки прозы.

Память его была разительной, теперь я изумляюсь ей. Часто на литературных вечерах какой-либо автор забудет на эстраде свои стихи, а Маяковский, болтающийся среди публики, рявкнущей строчкой подсуфлирует, поддержит, подопрет бревном падающую стенку памяти. Многие поэты не помнят своих стихов. До 1918 года Маяковский умудрялся читать на память до 6000 строк из своих стихотворений. Я часто бывал его первым слушателем и помню, как, загипнотизированный великим поэтом, я впитывал в себя, слово за словом, расплавленное золото его мощного воображения.

В Америке, в 1925 году, Маяковский по памяти прочитал мне свою поэму «Владимир Ильич Ленин».

Маяковский никогда не любил о себе рассказывать, не в моем характере было расспрашивать, поэтому все о Маяковском того времени надо выбирать из грунта памяти по кусочкам, как археолог, горшок из черной киммерийской необожженной глины склеивать так, чтобы получилось целое, контур внятный. Я знал, что у Маяковского имеются мать (вдова) и две сестры. О смерти отца за пять лет до нашей встречи Маяковский ничего, почитай, не говорил. Вскользь рассказывал Володя о своей дружбе с В. В. Гофманом. Он знал много стихов своего раннего друга наизусть, а также хранил в памяти бульварные его похождения. Он знал «О морозе за окном», «Нежные щупальца устриц» и знаменитый «Канун бала».

Маяковский: «Странно, Давид, что Гофману не удалось убедить меня сделаться поэтом. Правда, я уже в 1907 году чего-то писал, но бросил и позабыл. Может, оттого, что я был тогда молод, эмоционален и поглощен изучением марксизма, который

все остальное выбил у меня из головы. Революционная борьба и баррикады на Пресне не позабыты мной и посейчас. Я жил тогда там с матерью и сестрами... Когда-нибудь позову вас к себе...»

Надо указать, что Маяковский в своей поэзии ничего не выдумывал. Его стихи — лог его жизни. Судовой журнал. События, факты, однако, записаны нестираемыми знаками. Отшлифованно. Найдена окончательная форма выражения. Не переделать, не забыть, не отбросить. Все в его стихах списано с натуры, и я постараюсь дать примечания к тем стихам, которые сочинены были поэтом во время нашей совместной прошлости.

Первые свои стихи Владимир Маяковский составлял исключительно для декламации, для чтения с эстрады, для рева в курилке в Училище живописи, ваяния и зодчества. В этих многочисленных стихах (чеканных и острых) женщины изображены декоративно. Владимир Маяковский стеснялся на эстраде быть «бесстацным» перед незнакомыми ему людьми. Его интересовали городские натюрморты. Железные вывески с «копчеными сигами», «трубы», по которым водопадами струится сырость. Весь первый период стихотворчества прошел на бульварах, на улицах. У поэта не было бумаги, не было чернил. У него была безмерная память, и сквозь дым папирос вырывались первые огненные языки, куски его будущих потрясающих поэм. Черные штаны на Маяковском в ту пору были коротки, узки и обтрепаны.

...До того, как нас, молодежь начала двадцатого века, отравил «микроб нового искусства», Серов был нашим кумиром.

В Училище живописи, ваяния и зодчества смерть Серова (в ноябре 1911 г.) вызвала среди учеников большой отзвук. Был выбран на сходке в круглом зале комитет, и в него вошли от каждого класса по одному ученику. Из фигурного попал Маяковский; из натурного — я.

Мы должны были озаботиться: венком, подписью, а также представительством от училища как на панихидах и в самой похоронной процессии, так и на далеком кладбище, за городом.

Панихида в доме покойного осталась в памяти. Белый дом в два этажа, невдалеке от Румянцевского музея (теперь библиотека Ленина).

Похороны В. А. Серова — единственная процессия, которую я вышагал от начала до конца. День был холодный, морозный.

Временами начиналась метель. Затем туманило. Когда вышли к кладбищу, оказалось, что народу «наших» не так уж много. За гробом — стайкой — родные и близкие, а потом — россыпь толпы, смесь незнакомых лиц, может быть, нужных, может... ненужных. Над раскрытой могилой Серова речь говорил Маяковский.

М. Н.

Бурлюк молчал. Ему было неудобно выступить, потому что его фраза, которой он определял место покойного в искусстве, у всех еще была в голове. Фраза была брошена с эстрады в жару полемического задора:

— Серов — это хороший кучер на лихой тройке коней русского искусства...

В начале ноября 1912 года Бурлюк собрался ехать читать лекции в Петербург на тему «Что такое кубизм?» и, узнав, что Маяковский там никогда не был, решил взять его. Маяковский был очень рад этой поездке. Он вез с собой на выставку «Союза молодежи» портрет, писанный им с Р. П. Каган.

По прибытии в Петербург с вокзала, кутаясь в живописный старый плед (похож так на молодого цыгана), Маяковский поехал проведать своих знакомых, Бурлюк встретился с ним уже только вечером в Тенишевском училище. Маяковский познакомился здесь с Велимиром Хлебниковым, до этого учившимся в Санкт-Петербургском университете.

Д. Д.

Здесь, пожалуй, будет уместно сказать несколько слов об отношении Вл. Маяковского к Велимиру Хлебникову. В автобиографии Владимир Маяковский пишет: «В Москве Хлебников. Его тихая гениальность была для меня совершенно затемнена бурлящим Давидом».

Владимир Маяковский никогда особенно не любил и не понимал Хлебникова как поэта. К Хлебникову-человеку он относился с большой теплотой, всегда называл его нежнейшими именами. На лекциях он пользовался некоторыми стихами Хлебникова как полемическим оружием в защиту новой формы. Одно, два, не больше.

В начале 1913 г. я узнал о выступлении Маяковского на ученическом вечере. В училище у Владимира Владимировича сразу появилась масса поклонников, считавших его «своим поэтом», слава всегда приходила к нему сразу. Первым стихотворением, читанным им там с эстрады, было: «А вы могли бы?»

Эти стихи он написал под впечатлением шопеновского ноктюрна, который он слышал в исполнении Марьи Никифоровны Бурлюк.

М. Н.

С Маяковским мы ходили вдвоем весной 1912 года в консерваторий слушать концерт Собинова, который пел ученикам романсы Чайковского, нюансируя их по всем правилам высшей школы классического искусства. В антрактах костлявая, худая фигура Маяковского, слегка сутулившего плечи, спешила в курительную комнату. Музыку Маяковский любил.

На углу Никитской и переулка, что вел в консерваторий, стоял театр. Там в постановке Н. Н. Евреинова давался в ту весну «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») Лопе де Вега, где люди говорили по-русски, стараясь передать стиль ушедших, затерявшихся племен. На сцене были декорации: хижины, заборы, сплетенные из ивняка. В ложе, во второй от сцены, сидел рядом с Орликом молчаливый умный и добрый юноша Володя Маяковский. Он никогда не аплодировал. Не аплодировал он и «моральному успеху» искусства Евреинова. Театр почти пуст, зрителей было — один, два и обчелся, желтые драпировки зала в притушенном свете уныло поблескивали. Материальный неуспех затей Н. Н. Евреинова не беспокоил Маяковского, ему было важно, что он видел это новое, блестящее, взрывающее искусство новатора.

Той же зимой в Художественном театре давался «Гамлет». Ставился по Крегу. С очень худенькой и прозрачной Офелией. Актриса обрывала лепестки живых цветов. В Художественном держались реализма. Зимой в Москве цветы стоили денег, и публика замечала, что цветы не бутафорские.

В течение той же зимы мы, также втроем (Маяковский, Д. Бурлюк и я), смотрели пьесу Гамсуна «У врат царства». Один

из героев пьесы, Иван Карено, с его парадоксальным кредо сверхчеловека, произвел впечатление на Маяковского.

Бурлюк в феврале 1912 года выступал в Политехническом музее. На доклад он и Маяковский ехали трамваем, окна вагона плотным окутаны инеем, замерзшим дыханием пассажиров. В пути Маяковский несколько раз уступал свое место входящим дамам.

Д. Д.

Здесь уместно будет дополнить, что, приехав в 1925 году в Соединенные Штаты и несколько раз прокатившись по нью-йоркским подземкам (собвеям), Владимир Владимирович возмущался, что американцы не уступают места входящим пассажирам. «Рассядутся джентельмены и сидят...»

Осенью 1912 года мы поселились в Романовке.

Ход в Романовку с Малой Бронной. Комнаты наши — на четвертом этаже. Маруся живет в 104 номере. Я поселился в том же коридоре. Все собрания молодых поэтов и художников происходили в номере у Маруси, так как эта комната была более обширной и нарядной. Здесь обильно сервировались «чаи», варенья и бландово-чичкинские сыры и колбасы. Владимир Владимирович приходил каждый вечер после Училища живописи, ваяния и зодчества.

Романовка — глаголем протянувшийся старый корпус, грязно-зеленого цвета. Внутри здания, в широких коридорах, с девяти часов утра до 11 ночи звучала музыка; воздух сотрясали всеми инструментами. Музицировали то в медленном ученическом еще, то в блестящем, законченного мастера эстрады, темпах. Тут же, в темных, старомодных далях переходов коридорных, пели разными голосами певцы и певицы. Здесь жила вся московская консерватория. Музыканты — народ шумный, в других местах стоять не пускали, вот они и селились в терпеливой, выносливой «Романовке».

М. Н.

Бурлюк, как украинец, любил пение, и я начала учить его по методу профессора Александровой-Кочетовой.

Увидев успехи Давида Давидовича, Маяковский скоро и сам басом изъявил желание пройти со мной несколько романсов, но у моего нового ученика абсолютно не было музыкального слуха, а одолеть ритмическую работу упорным трудом у Владимира Владимировича не было охоты. Все же оказалось, что он знает несколько тактов песни Варяжского гостя из оперы «Садко», начинающейся словами: «О скалы грозные дробятся с ревом волны». Теперь каждый вечер я с Владимиром Владимировичем разучивала эту арию, и в конце концов добилась того, что он был в состоянии ее исполнить не диссонируя, не расходясь с аккомпанементом.

Маяковский пел с увлечением, не утомляясь мелодией. У него было что-то вроде бас-профундо, и в арии этой он выдерживать умел все паузы, показывая красоту и силу звука, рожденные молодым богатырством.

Д. Д.

Маяковский с жадностью, как сухая земля во время ливня, временами, периодами набрасывался на книгу. Читал запоем. Это с ним бывало, когда он иногда прихварывал. Будучи мнительным — он любил полежать в постели, а подчас и серьезная болезнь его схватывала. Любил разговаривать, расспрашивать. Позже, много позже у него стали появляться и записные книжечки; туда Владимир Владимирович заносил карандашиком или же «фаунтен-пеном» (в 1925 году — Америка) рождавшееся в нем. Любил задавать вопросы «ученым» людям.

Маяковский как будто знал мало, а начни читать его даже самые ранние стихи — он изумляет свежестью первобытности показанных — вновь открытых, удивительно узренных вещей. Так в пении им арии из «Садко». В «Войне и мире» — появились у него ноты и речитативы. В декламации с эстрады голос играл для него большую роль. Возьмите поэму его «Человек», как он любуется там, в главе «Рождество» — своим голосом. А чего стоят «штаны из бархата голоса», «Голос — охоты поэта сокол...» и т. д.

Пение в Романовке под рояль с Марией Никифоровной не прошло бесследно. Мария Никифоровна помогла Маяковскому «поставить голос», что пригодилось потом великому трибуну для его пламенных речей.

Когда в 1925 году Маяковский приехал в Нью-Йорк, Мария Никифоровна спросила его, помнит ли он Романовку. Маяковский с улыбкой ответил:

— Все разнесли, перевернули, переделали — все, кроме нашей Романовки, которая стоит незыблемо, как Гибралтар...

М. Н.

В этой самой Романовке в номере Бурлюка в конце ноября 1912 года и был написан Бурлюком, Маяковским, Хлебниковым и Крученых знаменитый манифест «Пощечина общественному вкусу».

Среди посетителей Романовки бывало много выдающихся поэтов и художников. Ходил сюда основатель конструктивизма художник Татлин. Ходил эстет по фамилии Эльснер, писавший исключительно диссонансами. Бывал художник Кончаловский. Это был грузный атлет с густой бородкой и румяными щеками. Он только что возвратился из поездки по Европе и бредил Испанией и боем быков. Перебирая клавиши моего рояля, Кончаловский пел по-испански непонятные нам песни.

Д. Д.

В Романовке, в ее полутемных номерах, декорированных купеческим красным, засаленным дочерна штофом, состоялись и первые выступления Володи Маяковского, свидетелями и слушателями которых пришлось быть его ближайшим друзьям. Эти выступления были репетицией к первым публичным шумно-овационным выступлениям будущего великого поэта. Маяковский первые свои стихи «Ночь», «Вывескам», «Уличное», «А вы могли бы?», два стихотворения о Петербурге читал на вечеринках в Училище живописи, но на этих вечеринках мне быть не пришлось. Мне довелось лишь слышать о них от группы восторженной молодежи. Сила его воздействия на слушателей была всегда несравнимо яркая.

Владимир Маяковский приходил, опрокидывал и побеждал. Люди или покорялись ему, делались его обожателями, или же — ярыми ненавистниками. Второе гораздо реже. Крахмально, кисейно-батистовых в Маяковском отталкивала его необычайная для тех, чопорно-дворянских, дней — резкость.

В Романовке в номере 104 Маяковский обычно сидел на диване, поближе к круглому столу, где высился, командуя над горами всевозможных закусок и варений, традиционный, пахнущий угольком самовар.

Маяковский не имел записных книжек, читал по памяти. Когда его просили читать, он поднимался с дивана, отходил на середину комнаты и становился с таким расчетом, чтобы видеть себя в хмуром, неясном, узком зеркале. Маяковский выпрямлялся, лицо его оставалось спокойным; опуская руку с горящей папиросой вдоль своего высокого тела, другую, левую, он закладывал в карман бархатной блузы. Не откидывая головы назад, пристально смотря глазами в другие, зеркальные, поэт начинал читать свои юные стихи, декламировать, скандировать без поправок или остановок, не поддаваясь нахлынувшему вдохновению и не изменяясь в лице.

М. Н.

С любовью старшего брата удивлялся Бурлюк одаренности безмерной, без берегов возможности; хлопал дружески Маяковского после чтения по молодой, костлявой от недоедания, опять сутулившейся спине.

Володя Маяковский и во вторую осень нашего знакомства был плохо одет. А между тем, начались холода. Увидев Маяковского без пальто, Бурлюк в конце сентября 1912 года, в той же Романовке, в темноте осенней, на Маяковского, собиравшегося уже шагать домой (на Большую Пресню), надел зимнее ватное пальто своего отца.

— «Гляди, впору...» — оправляя по бокам, обошел вокруг Маяковского и застегнул заботливо крючок у ворота и все пуговицы.

— Ты прости за мохнатые петли, но зато тепло и в грудь не будет дуть...

Маяковский улыбался.

Бурлюки — большая семья, не обладали достатком. Сердечный Давид Федорович деньги зарабатывал службой и уезжавшим сыновьям давал частенько для сокращения расходов свою добротную, слегка поношенную одежду.

Родители Бурлюка, Людмила Иосифовна и Давид Федорович, по дороге в Петербург остановились в Москве, в «Большой Московской».

Владимир Владимирович пришел в «Большую Московскую» и познакомился с ними. Так что на следующий год в Чернянку, на юг, в дом Бурлюков он приехал уже «своим человеком». Знакомство это потом вылилось в тесную дружбу Володи не только с самим Давидом Давидовичем, но и со всей большой семьей Бурлюков, где, кроме родителей, было трое братьев и трое сестер. Семья была артистическая — все читали, писали, рисовали, пели, музицировали.

В эти месяцы конца 1912 года Бурлюк, получая деньги от отца, зарабатывал иногда и сам: то лекциями, то продажей картин. Временами — порядочно. Проживалось артелью все, что зарабатывалось. После литературных вечеров, на пороге романовских номеров, почти ежевечерне, Бурлюк по-братски делился своими деньгами с уходившими В. Хлебниковым и Владимиром Маяковским. Обычно он давал им по рублю: каждому круглую монету. Витя небрежно бросал кружок в карман пальто, потряхивая головой, синея своими шотландскими глазами в темноте табачного дыма.

Д. Д.

В «Я сам» в главке «Прекрасный Бурлюк» Владимир Владимирович пишет: «Выдавал ежедневно 50 копеек. Чтоб писать, не голодая». Надо отметить величие души Маяковского в этом упоминании. Другой умолчал бы об этом. Гордость не позволила бы сказать. Владимир Владимирович был бесовски гордым человеком, и, когда он написал эти добрые ко мне строки, он хотел показать, как один бедняк преданно, бескорыстно любил другого. Он показал, что наша дружба стала братством неразрывным, что он не забыл этих безвозвратно ушедших вечеров, протекавших в Романовке.

9-го января 1913 года мы приехали в Москву и, узнав, что Маяковский не появлялся в живописной мастерской, вместе с Хлебниковым отправились на Пресню, где жил Маяковский. Дверь нам открыла невысокая, худощавая, тихая женщина с приветливым лицом. Она была одета в черное платье. Молча она указала нам рукой на дверь, находящуюся по левую сторону коридора. Мы постучались.

— Заходите, — раздался голос Маяковского из комнаты. — Я узнал Бурлюка, когда он еще в сенях стаскивал галоши.

Маяковский лежал на тахте посреди довольно большой комнаты. Одна стена была почти вся закрыта огромным кавказским ковром нежных, блеклых тонов. Согнутые в коленях ноги Маяковского были закрыты темно-коричневым одеялом. Он никому из нас не протянул руки. Белая рубаха была расстегнута, шея открыта.

Маяковский полулежал на мягкой подушке в позе, удобной для чтения. Книжные полки были расположены так, чтобы их можно было достать рукой, не вставая с тахты. Рядом — стол. На белых стенах — никаких картин или рисунков. Сквозь полуотворенную дверь женщина в черном передала нам стулья.

— Мама, это Бурлюк.

Женщина в черном улыбнулась, стоя на пороге, на фоне тех самых васильковых обоев, о которых писал Маяковский в «Несколько слов о моей маме».

— Читаю... книжки... дрянь... чепуху... Мать приносит из ближайшей библиотеки.

С этими словами он небрежно запихнул книгу на полку.

Хлебников сидел, глядя своими светлыми глазами, обесцвеченными думами и мечтами. Он казался худым в своем кургузеньком сюртучке и веревкообразном галстуке.

Хлебников взял в руки стакан с чаем и вдруг заговорил о звуковом значении рифмы, после чего поставил стакан на стол, так и не пригубив его. Он забыл о чае. Чрезвычайно высокий его голос забавлял больного Маяковского.

— Витя, — повернулся он к Хлебникову, — я вижу тебя птичкой, мне кажется, что ты сидишь в клетке и сладко поешь.

Хлебников очнулся. Проведя ладонью по лицу сверху донизу, он улыбнулся Маяковскому своей мягкой, застенчивой улыбкой.

Для высокого, энергичного Маяковского быть прикованным к постели на несколько недель и не иметь возможности отмеривать тротуары своими неугомонными шагами было сущим испытанием. Тогда-то он и сочинил свои «Несколько слов о моей маме».

Поздней осенью 1913 года в Херсоне совершенно неожиданно получаю от Володи Маяковского телеграмму, чтобы я немедленно выезжал в Симферополь читать лекции.

Маяковский и Игорь Северянин были приглашены крымским пиитом Вадимом Баяном (Сидоровым) для совместных выступлений. Это был тот краткий момент, когда «эгофутуристы» и наш кубофутуризм сблизились и выступали вместе. Намечены были вечера в Симферополе, Севастополе, Феодосии и Керчи. Сидоров отвел поэтам два номера в лучшей гостинице города. Он возил Маяковского и Северянина по побережью Крыма; везде завтраки, обеды... Родственники Сидорова, его мамаша начали уже роптать — «сколько это стоит!» Однако Сидоров, радуясь, что может иметь Маяковского своим гостем, открыл ему счета в лучших магазинах губернского города Таврии.

Маяковский оделся с иголочки. Он привел себя в порядок для выступлений в провинции. Заказал трость с набалдашником. Хотя и на короткое время, он мог забыть нужду, забыть проклятый вопрос каждодня.

Первое выступление в Крыму состоялось при лидерствующем участии Маяковского в Симферополе. Театр большой, поместительный. Маяковский любил говорить на наших вечерах последним или (редко) в середине вечера. На этот раз, выступая с И. Северяниным, он уступил петербуржцу возможность «заканчивать вечер» и «срывать последние хлопки».

Маяковский уступал любезно Северянину затем и в Севастополе, в Феодосии и в Керчи.

Первым говорил я. По настоянию Сидорова я читал лекцию по тексту Игнатьева.

Так как текст этот был мне мало знаком и я ему не сочувствовал, то успех имел слабый и слышал достаточно шиканья и свистков. В столичных газетах появилась телеграмма, что футуристы устроили скандал в Симферополе и были освистаны.

Затем выступил со своими стихами сам наш меценат Сидоров-Баян.

И. Северянин в своей книжке «Колокола собора чувств» в стихах довольно подробно и живо изображает наше короткое крымское турне.

Селим Баян, поэт Симферо,
Решил устроить торжество:
Он пригласил на Рождество
Меня, в поэзии эсэра,
А Игорь, в очередь свою,
С улыбкой исхитро-бесовской
Собрал искусствиков семью:
Бурлюк, Игнатьев, Маяковский.
Игнатьев должен был доклад
Прочесть о новом направленьи.
А мы — стихи, и, в заключенье,
Буян решил свой мармелад
Дать на десерт: «лирионетты»
И «баркароллы», как стихи
Свои он называл: лихи
Провинциальные поэты...
Все вместе взятое звалось
«Олимпиадой футуризма».

Там же дальше И. Северянин описывает и чтение нами стихов:

Все знают, как Давид Давидыч
Читает: выкриком, в лорнет
Смотря на публику, и нет
Смешного в гамме этих выдач
Голосовых; в энтузиазм
Бурлюк приводит зал, и злобно,
Чеканно и громоподобно,
Весь мощь, спокойно, и без спазм
Нервических, по залу хлещет
Бас Маяковского.

Начинал Володя речь часто с заявления, что он очень умный человек.

— «Я — очень умный человек!..» — Взрыв хохота, удар шпаги гордого красноречия в бок... Заявление катилось по залу.

Мещанской красоте, полированной строчке «поэтов из гостиной» Маяковский противопоставлял «голос улицы».

Красоте — розовой девушке в белом кисейном платье, под музыку Чайковского глядящей из-под белой колонны в тихий парк дворянской усадьбы, оратор противопоставлял красоту Квазимодо, красоту, энергию и величие «совершенного фабричного города».

Он читал свои стихи, отрывки трагедии. А затем снова и снова перед обывателем, перед тихим провинциалом разворачивал картину новой городской красоты. Даже теперь, когда многое стало нам привычным, эти стихи берут за живое, ранят воображение, увлекают свежестью, новизной!

В Севастополь мы приехали за два дня до выступлений.

На берегу южной бухты в ресторане на остекленной веранде мы завтракали и обедали.

Здесь, глядя в простор розовеющего моря, юноша мечтает о поэме на сюжет восстания «Потемкина». Смелые мечты...

Публика в зале Морского собрания оказалась гораздо более «милостивой» (общий уровень развития был, по сравнению с обычной провинцией, — необыкновенный). Маяковский двинул в ход свои морские стихи, в том числе свой «Порт».

После двух успешных вечеров последовал менее удачный — в Керчи.

Вечер был устроен наспех, и публики было мало: в Керчи нас ждал настоящий провал.

Целый день лил дождь. Вечером в театре, стоящем на взгорье, похожем на конюшню, было пусто.

В Керчи о нас не успели узнать. Теперь о Маяковском они знают!

В 12 часов ночи состоялась прощальная пирушка участников «Олимпиады».

Игорь Северянин и Владимир Маяковский никогда между собой не дружили. На один момент, на 3 вечера в Крыму в 1914 году жизнь сблизила их на общей эстраде, и тут же они разошлись навсегда.

М. Н.

В апреле 1914 года Маяковский получил свой первый литературный гонорар за трагедию «Владимир Маяковский», выпущенную Бурлюком в издании «Первого журнала русских футуристов».

В начале августа 1914 года Маяковский приехал к Бурлюкам в Михалево (под Москвой) вместе с поэтом Шенгели.

Маяковский был плохо одет, в вылинявших черных брюках, поношенном коричневом пальто, в шляпе, видавшей виды. Впро-

чем, он, в свою очередь, мог заметить, что и его друг находится на мели! Маяковский объявил, что едет в Петербург, где попытается заработать какие-нибудь деньги. Попытки не увенчались успехом, и он вернулся в Москву, к Каменскому и Бурлюкам.

В октябре 1914 года в Большой аудитории Политехнического музея Бурлюк, Каменский и Маяковский выступили на тему «Война и искусство». Лекция успеха не имела, и футуристы потерпели финансовый убыток. Для художников и поэтов наступили трудные дни.

Бурлюк решил устроить распродажу своих картин и писать портреты, Каменский — писать книги на заказ. Н. Евреинов заказал ему свою биографию. Кроме того, Бурлюк с Маяковским писали статьи в газету «Новь». Маяковский носился повсюду, не отказываясь ни от какой работы. Он был полон энергии.

В эти месяцы Маяковским написаны замечательные стихи: «Мама и убитый немцами вечер», «Война объявлена» и, под впечатлением лекции Бурлюка «Война и искусство» (состоявшей 14 октября), величественное «Я и Наполеон».

Теперь уже Маяковский старался помогать Бурлюкам. Как-то он привел в мастерскую покупателя. Одетый как денди, Маяковский был жизнерадостен. Громким голосом растолковывал он меценату достоинства каждой картины.

Затем, отбивая чечетку по лоснящемуся паркету, он приближался ко мне (я сидела в кресле, спиной к ним) и шепотом спрашивал:

— Он предлагает двести... Как вы думаете? Цена, по-моему, неплохая.

Тогда же Маяковский подарил моему сыну Додику большого деревянного белого коня.

Весь январь и февраль 1915 года Бурлюк, Маяковский и Каменский жили в Петербурге.

Бурлюк и Каменский провели два дня у Горького, в Петербурге и в его финской вилле. Они повели Горького в «Бродячую собаку», где Горький сказал несколько слов в их защиту после того, как футуристы прочитали свои стихи. Но только в 1916 году пригласил Горький Маяковского печататься у него.

Весной 1915 года в Москве Маяковский жил напротив нас (в доме Нирнзее), и мы без телефона, по свету в окошке, всегда

знали, дома ли он. Он жил в мастерской приятельницы его матери, которая уехала на юг, предоставив Маяковскому бесплатно пользоваться ее мастерской.

Тогда Маяковский имел обыкновение каждое утро стучаться к нам и узнавать, «что нового?». Спрашивал: «Почему вы запираетесь? Боитесь, что ваши дети сбегут?»

Д. Д.

Оскар Уайльд сказал: «Письмо принесло вред нашему искусству (поэзии).

Пора писателям опять вернуться к голосу».

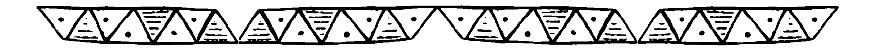
Владимир Маяковский не читал еще этой фразы, когда он, шагая из угла в угол бутырской камеры номер 103, чеканил свои первые строки. Потом, когда я встретился с ним осенью 1911 года, — он всегда бормотал, гудел себе под нос — это составлялись им речевые стихи...

Проделайте опыт: попробуйте прочесть стихи Владимира Маяковского глазами, водя от строки к строке, беззвучно, про себя.

Теперь: начните читать их вслух, чеканя каждое слово, звук любой, — останавливаясь, хватая воздух после каждой строки, и вы увидите, что созданное — оживает!

Создания поэта, рожденные в уме, как живые, громокипящие слова, — трепещут и льются раскаленной лавой негодующей, обличающей, гневной, а подчас ласковой речью...

...Мы, видевшие Маяковского, — счастливее тех, кто потом будет только читать его гневно-дивные строки, ибо мы — слышали звук его бас-профундо, видели его рост, знали его здоровенную руку и видели молнии гениальности на его необыкновенном лице...



ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

ПУТЬ ЭНТУЗИАСТА

Петербург

<...> Однажды в вечерней «Биржевке» я прочитал объявление о том, что Н. Г. Шебуев (известный в то время журналист, автор-редактор бывшего «Пулемета») организует литературный альманах «Весна» для начинающих писателей и приглашает молодых авторов явиться к нему с рукописями.

И я решил попробовать.

Взял ночные любовные произведения, что посвятил Марусе, и понес с трепетом к прославленному Шебуеву, которого, кстати, очень хотел увидеть за слова «царский манифест для известных мест». Эти слова все знали, как и его «Пулемет», что прогремел на всю Россию и даже полез в тюрьмы.

Пришел. Сердце колотится, как на экзамене.

Передо мной за письменным столом сидел рыжеватый, бритый, в золотом пенсне, очень симпатичный улыбающийся Шебуев.

Подумал: вот они какие бывают.

Шебуев пригласил сесть, был необычайно приветлив, весел, остроумен.

— Ну что ж, давайте, — сказал «пулеметчик», на минуту заглянув в мои рукописи, — давайте устроим братскую могилу. А?

Мне это легкое предложение понравилось, но я был застенчив и пробормотал:

— Спасибо за это самое... но как же так — ведь вы еще не читали мои произведения...

— Ого! — перебил редактор. — Мои глаза так натасканы, что раз взгляну — и все вижу. Главное — очень грамотно, а за талант вы будете отвечать сами, как за преступление, ха-ха.

— Значит, принимаете?

Шебуев молча написал на моем первом листке: «Да». И подписался. И показал.

Я вспотел от счастья.

Разговорились о взглядах, о вкусах.

И о том рассказал я, какие лекции читаю студентам и каково мое мнение о состоянии современной литературы.

Через час разговоров Шебуев предложил мне место секретаря редакции «Весны» и заявил, что намерен издавать еженедельный журнал.

И предложил аванс.

Вот он какой, этот Шебуев!

Словом, через два часа я спускался от него по лестнице как пьяный. Не знал, в какую сторону двинуться на улице от всего, что случилось.

Так я стал писателем и секретарем редакции «Весны».

И кругом действительно веяло сочной ароматичностью весны до головокружения.

Жизнь вила, накручивала толстый смоляной канат, и, как баржа за пароходом, я тянулся на этом канате за могучим шествием времени по реке бытия.

Куприн. Хлебников

Ну, тут произошло такое, что пером не опишешь.

Одним словом — пошел.

В двух словах — действовал энергично.

В трех — жизнь строил фундаментально.

Сидел за тем редакционным столом, за которым принял меня Шебуев.

С левой стороны лежала пачка альманаха «Весна».

С правой — груда вышедшего иллюстрированного еженедельного журнала «Весна», в конце коего значилось:

Издатель — Н. Г. Шебуев. Редактор — В. В. Каменский.

Шебуев близко дружил со многими писателями и широко с ними знакомил, наворачивая на мою голову, как чалму, обильные комплименты.

За короткое время познакомился с Леонидом Андреевым, Куприным, Сологубом, Александром Блоком, Михаилом Кузми-

ным, Алексеем Ремизовым, Чуковским, Петром Пильским, Скитальцем, Боцяновским, Городецким.

У всех бывал, чтобы получить материал для журнала, и тут же, на квартирах, платил гонорар.

А раз гонорар — значит, меня принимали с искренним почтением и непринужденной веселостью. <...>

Тогда же я начал печатать рассказы в «Вечерних новостях» и театральные рецензии в «Обозрении театров».

Но моя главная работа происходила дома — я весь горел в исканиях: изобретал новую формулу писательской техники и поэзии, мастерил новые образы, реформировал литературный склад речи, занимался словотворчеством, неологизмами.

И был одинок в этой области, пока не встретил великолепного спутника.

Однажды в квартире Шебуева, где находилась редакционная комната, не было ни единого человека, кроме меня, застрявшего в рукописях.

Поглядывая на поздние вечерние часы, я открыл настежь парадные двери и ожидал возвращения Шебуева, чтобы бежать в театр.

Сначала мне послышались чьи-то неуверенные шаги по каменной лестнице.

Я вышел на площадку — шаги исчезли.

Снова взялся за работу.

И опять шаги.

Вышел — опять исчезли.

Я тихонько спустился этажом ниже и увидел: к стене прижался студент в университетском пальто и испуганно смотрел голубыми глазами на меня.

Зная по опыту, как робко приходят в редакцию начинающие писатели, я спросил нежно:

— Вы, коллега, в редакцию? Пожалуйста.

Студент произнес что-то невнятное.

Я повторил приглашение:

— Пожалуйста, не стесняйтесь. Я такой же студент, как вы, хотя и редактор. Но главного редактора нет, и я сижу один.

Моя простота победила — студент тихо, задумчиво поднялся за мной и вошел в прихожую.

— Хотите раздеться?

Я потянулся помочь снять пальто с позднего посетителя, но студент вдруг попятился и наскочил затылком на вешалку, бормоча неизвестно что.

— Ну, коллега, идите в кабинет в пальто. Садитесь. И давайте поговорим.

Студент сел на краешек стула, снял фуражку, потер высокий лоб, взбудоражил светлые волосы, слегка по-детски открыл рот и уставился на меня небесными глазами.

Так мы с ним молча смотрели друг на друга и улыбались.

Мне он столь понравился, что я готов был обнять это невиданное существо.

— Вы что-нибудь принесли?

Студент достал из кармана синюю тетрадку, нервно завинтил ее винтом и пода мне, как свечку:

— Вот тут что-то... вообще...

И больше ни слова.

Я расправил тетрадь: на первой странице, будто написанные волосом, еле виднелись какие-то вычисления, цифры; на второй — вкось и вкривь начальные строки стихов; на третьей — написано крупно: «Мучоба во взорах», и это зачеркнуто, и написано по-другому: «Искушенье грешника».

Сразу мои глаза напали на густоту новых словообразований и исключительную оригинальность прозаической формы рассказа «Искушенье грешника».

Тогда я достал из стола свою тетрадь и показал студенту.

Там на первой странице стояли слова:

Вода небится.
Небо водится.
Ручеек-журчеек.
Солнце солнится.
Цветины.
Ветвины.
Шелесточки-листочки.
Встречаль.
Звучаль.
Укачаль.
Чурлю-журль, чурлю-журль.
Весняночка-птичка:

Циа-цинц
Ций-цивий.

И дальше — начало «Осени»:

Затянуло небо парусиной,
Пахнет мокрой псиной.
Одинокая, как я, —
Сука старая моя.
Сука-скука.

И еще отрывок:

Ушкуйничья кровь горяча:
Кистенем да печеночным ножиком
Он с крутого плеча
Расхлабыстывал.
И валялся боярин — из кожи ком —
У коня под копытом, у быстрого.

Студент просмотрел эту мою черновую работу, снова взлохматил волосы, улыбнулся:

— Надо это печатать, а не... вообще...

— Ну, пока что, — перебил я посетителя, — мы напечатаем ваше «Искушенье грешника». Убежден: Шебуеву это понравится.

Студент быстро привскочил, обрадовался, потер лоб:

— Очень приятно. Не ожидал... вообще...

— Ваш рассказ не подписан. Пожалуйста, подпишите.

И студент подписался:

«В. Хлебников».

Шебуева я познакомил с Хлебниковым, показал его «Искушенье грешника».

Через пять минут просмотра Шебуев сказал:

— Прекрасно. Необычайно. Напечатаем.

Я вышел вместе с Хлебниковым.

Я совсем забыл о театре; и сначала мы пошли ко мне пить чай, а потом к нему: очень хотелось узнать, как он живет, где, в каких условиях.

Был поражен: Хлебников жил около университета, и не в комнате, а в конце коридора квартиры, за занавеской.

Там стояли железная кровать без матраца, столик с лампой, с книгами, а на столе, на полу и под кроватью белелись листочки со стихами и цифрами.

Но Хлебников был не от мира сего и ничего этого не замечал.

Как бы в качестве аванса я предложил ему двадцать рублей.

Но на другой день у него не было ни копейки.

Он рассказал, что зашел в кавказский кабачок съесть шашлык «под восточную музыку», но музыканты его окружили, стали играть, петь, плясать лезгинку, и Хлебников отдал весь свой первый аванс.

— Ну хоть шашлык-то вы съели? — заинтересовался я, сидя на досках его кровати.

Хлебников рассеянно улыбался:

— Нет... не пришлось... но пели они замечательно. У них голоса горных птиц.

С этих минут Хлебников был со мной почти неразлучно.

Мы крепко сдружились.

Он буквально скакал от радости, когда я принес ему журнал «Весну» с рассказом «Искушенье грешника».

Сияющий автор воскликнул:

— Надо бы устроить пир, но у меня нет золота!

Все же мы устроили, ибо оба любили беспечную, окрыленную молодость и веселье без берегов.

Леонид Андреев. Давид Бурлюк

<...> По обязанности рецензента, я должен был пойти в пассаж, что на Невском, на вернисаж Выставки картин современной живописи.

Пришел в самый разгар.

Народу полно.

Среди публики увидел знакомых: Петра Пильского и высокого, под вид семинариста, Корнея Чуковского.

Шебуев их называл в журнале — Пильчуковский и Чукопильский.

Чуковский, рассматривая картины, положительно веселился, выкрикивая тоненьким тенорком:

— Гениально! Восхитительно! Зеленая голая девушка с фиолетовым пупом — кто же это такая? С каких диких островов? Нельзя ли с ней познакомиться?

Тут же стоял известный популярный журналист из «Биржевки» Н. Н. Брешко-Брешковский, элегантно одетый, коротенький, полненький, с глазами рака.

Брешко-Брешковский спрашивал:

— Но почему она зеленая? С таким же успехом ее можно было сделать фиолетовой, а пуп зеленым! Вышло бы наряднее.

— Это утопленница, — тенорил Чуковский.

Около «зеленой» стоял без улыбки, с видом ученого, в военном сюртуке доктора, пожилой, скуластый, с воспаленными глазами господин и объяснял:

— Мы, художники-импрессионисты, даем на полотне свое впечатление, то есть импрессио. Мы видим именно так и свое впечатление отражаем на картине, не считаясь с банальным представлением других о цвете тела. В мире все условно. Даже солнце одни видят золотым, другие — серебряным, третьи — розовым, четвертые — бесцветным. Право художника видеть, как ему кажется, — его полное право.

— Кто это говорит, кто? — шептались в публике.

Чуковский заявил громко:

— Это сам художник, приват-доцент Военно-медицинской академии доктор Николай Иванович Кульбин.

Кто-то бросил из толпы:

— Сумасшедший доктор.

В этот момент на другом конце зала раздался густой, брюшной, почти дьявольский хохот.

Брешко-Брешковский бегом пустился туда:

— Ну и выставка! Гомерический успех!

Я — за ним.

Там перед густой толпой стояли двое здоровенных парней.

Один — высокий, мускулистый юноша в синем берете, в короткой вязаной матросской фуфайке, с лошадиными зубами настежь.

Другой — пониже ростом, мясистый, краснощекий, в короткой куртке; этот смотрел в лорнет то на публику, то на картину,

изображающую синего быка на фоне цветных ломаных линий, вроде паутины, и зычным, сочным баритоном гремел:

— Вас приучили на мещанских выставках нюхать гиацинты и смотреть на картинки с хорошенькими, кучерявыми головками или с балкончиками на дачах. Вас приучили видеть на выставках бесплатное иллюстрированное приложение к «Ниве».

— Кто приучил? — крикнули из кучи.

— Вас приучили, — продолжал мясистый оратор, — разные галдящие бенуа и брешки-брешковские, ничего не смыслящие в значении искусства живописи.

Брешко-Брешковского передернуло:

— Вот нахальство!

Оратор горячился:

— Право нахальства остается за теми, кто в картинах видит раскрашенные фотографии уездных городов и с таким пошляцким вкусом пишет о картинах в «Биржевках», в «Речи», в зловонных «петербургских газетах».

Брешко-Брешковский убежал с плевком:

— Мальчишки в коротеньких курточках! Нахалы из цирка! Маляры!

Оратор гремел:

— А мы, мастера современной живописи, открываем вам глаза на пришествие нового, настоящего искусства. Этот бык — символ нашего могущества, мы возьмем на рога этих всяких обывательских критиков, мы станем на лекциях и всюду громить мещанские вкусы и на деле докажем правоту левых течений в искусстве.

— Как ваша фамилия? — спрашивали рецензенты.

— Давид и Владимир Бурлюки, — отрекомендовался вспотевший художник.

Я схватил горячую руку агитатора, и он повторил:

— Давид Бурлюк. К вашим услугам.

С этого момента мы слились в неразлучности.

Бурлюки сейчас же познакомили с Кульбиным, Якуловым, Лентуловым, Ольгой Розановой, Ларионовым, Гончаровой, Татлиным, Малевичем, Филоновым, Спандиковым.

Все эти крепкие, здоровые, уверенные ребята мне так замечательно понравились, будто в жизни я их только и искал.

И вот нашел, и расставаться не хочется: ведь то, о чем бурно говорил Бурлюк, сам целиком стихийный, начиненный бурями протеста и натиском в будущее, убежденный в новаторстве, многознающий, современный человек культуры, — все это жило, существовало, действовало во мне.

На другой же день я был у Бурлюков, ровно с ними родился и вырос.

Я читал свои стихи, а Давид — свои.

Я говорил свои мысли об искусстве будущего, а Давид продолжал так, будто мы строили железную дорогу в новой, открытой стране, где люди не знали достижений сегодняшней культуры.

И в самом деле это было так.

Бытие определяет сознание.

Мы превосходно видели и сознавали, что величайшая область русского искусства, несмотря на революция 1905 года, оставалась ничуть не задетой новыми веяниями, освежающими ветрами из утр будущего.

Мы великолепно сразу поняли, что в этой широкой, высококультурной области надо взять почин-вожжи в руки и действовать организованно, объединив новых мастеров литературы, живописи, театра, музыки в одно русло течения.

И, главное, мы уразумели истину, что должны апеллировать непосредственно к публике, к толпе, и особенно к передовой молодежи, чтобы наше движение приняло общественный характер, чтобы мы стали самой жизнью, а не книжной канцелярией исходящих и входящих образцов искусства.

Умудренные революцией, мы теперь знали, что для успешного переворота в искусстве нам нужны стойкие соратники, вооруженные блестящей техникой мастерства.

В отношении литературы я предложил двинуть Хлебникова, о котором рассказывал в самых восторженных утверждениях.

— Хлебников — гениальный поэт!

И привел Хлебникова к Бурлюкам.

Давид Бурлюк с величайшим вниманием прослушал хлебниковские вещи и подтвердил:

— Да, Хлебников — истинный гений.

Теперь Хлебников почти переселился к Бурлюкам и даже вместе с ними уехал гостить на лето в Херсонскую губернию, где жили бурлюковские родители.

Меж тем Брешко-Брешковский напечатал в «Биржевке» статью «Мальчики в коротеньких куртках», в которой отчаянно разругал Бурлюков и Кульбина.

Это же, конечно, проделали и другие газеты.

Зато «Весна» восхвалила новых художников и дала их картины в репродукциях.

На лето я уехал в Пермь и поселился в глухой деревушке Новоселы.

Там, на речке Ласьве, нашел заброшенную землянку, уладил ее по-хорошему и стал жить, работать по агрономии (наверстывать пропущенные лекции), по литературе.

Много охотился за рябчиками, утками.

Много сжег костров на берегах.

И немало гулял по Новоселам с деревенскими ребятами, играя на гармошке, распевая частушки, прославляя молодость.

Энергии хватало на все и даже оставалось на то, чтобы помогать крестьянам косить траву и пилить дрова в лесу.

Здесь набирался здоровья для борьбы впереди. Здесь учился у птиц петь струистые, сочные, звенящие песни.

Здесь в громовые часы гроз думал о том, что вот так бы, как гроза идет, уметь писать, уметь говорить молниями, вызывая гром восприятия читателей.

В эти стихийные часы писал не на бумаге, а в голове, — сочинял песни о Степане Разине:

Сарынь на кичку!
Ядреный лапоть
Пошел шататься по берегам.

Мысль написать о Степане Разине пришла здесь и казалась самой заманчивой идеей: ведь эта крепкая дума жила во мне с детства, росла вместе со мной как сестра родная.

Основание футуризма

Перед отъездом в Петербург, осенью 1909 года, в Пермском научном музее я прочитал первую публичную платную лекцию «Путь молодой литературы».

Зеленые афиши с оригинальной конструкцией шрифтов, расклеенные по городу, острые тезисы темы собрали полный зал публики, среди которой находились П. А. Матвеев, железнодорожники, студенты, родственники.

Лекция кончилась стихами Хлебникова под недоумевающие улыбки одной части аудитории и под одобрительные хлопки другой.

Я видел, с каким радостным любопытством слушали меня сослуживцы-железнодорожники, будто говорившие: вот он, наш Вася, — не пропал.

Я, конечно, гордился первым успехом в «отечестве своем» и, как на крыльях, улетел в Петербург.

К этому времени вернулись из Херсонской губернии Бурлюки с Хлебниковым. К двум Бурлюкам присоединился третий брат — Николай Бурлюк, студент, поэт нашего лагеря.

Давид нашел еще одного поэта — Бенедикта Лившица.

Армия левых росла.

Энергичный профессор Военно-медицинской академии статский советник Николай Иванович Кульбин, прозванный в фельетонах за свой либеральный импрессионизм и возню с бурлюками «сумасшедшим доктором», теперь организовал громадную выставку картин левых течений.

Мы, бурлюки (в печати нашу группу так «бурлюками» и называли), придавали этой выставке решающее значение, так как здесь удобно было объединить, наконец, всех крупных мастеров левого движения искусства.

Следует сказать, что в это время я работал по живописи в открывшейся студии Давида Бурлюка, сделал картину и повесил на выставке, как настоящий художник.

Наш организационный план удался.

По части исканий и теории современного театра к нам вошел самый известный и модный режиссер той поры Николай Николаевич Евреинов.

По части музыки — двое молодых композиторов и отличных пианистов: Анатолий Дроздов и Лурье.

По части живописи: Бурлюки, Якулов, Ларионов, Гончарова, Ольга Розанова, Лентулов, Матюшин, Малевич, Татлин, Кульбин.

По литературе: Хлебников, Давид Бурлюк, Василий Каменский и Елена Гуро.

С Еленой Гуро (она принесла также свои картины) мы познакомились на выставке перед открытием, пошли к ней, прослушали ее замечательные произведения и сразу сдружились на почве родственного мастерства. <...>

От знакомства с Н. Н. Евреиновым также осталось обаянье сверх меры одаренного человека.

Николай Иванович Кульбин представил его так:

— Вася, перед тобой — блестящий Евреинов. Это не человек, а фонтан интеллекта. Везувий до безумия.

— Эти комплименты я уступаю вам, Николай Иванович, — улыбался из-под своей челки склонившийся Евреинов, — как отвечающие действительному адресу.

Кто из этих двух рыцарей искусства был прав, трудно сказать, ибо оба мне нравились.

Кульбин, работавший по медицине и занимавшийся левой живописью, Кульбин — настоящий ученый и он же пламенный фантазер, — разве этого мало для любви?

И мы любили его.

Мы часто собирались у него на квартире, рисовали, читали стихи, обсуждали планы дальнейших работ, слушали новые композиции Анатолия Дроздова, Лурье.

Эти же пианисты прекрасно играли Скрябина.

Бурно мы готовились к следующим выставкам, так как минувшая выставка привлекла громадное внимание и вызвала горячие разговоры о невиданных картинах современной живописи.

<...> Однако успеха картинных выставок нам было далеко не достаточно; и теперь, набравшись сил, организовавшись в крепкую, дружную группу, наша литературная часть решила бросить бомбу в уездную безотрадную лицу общего литературного бытия, где декаденты уступали в конкуренции с порнографией, где мистики символизма тонули в бумажных морях Пинкертона, где читатели тупо совались от Бальмонта к Вербицкой и обратно. <...>

Всякое новое проявление в искусстве печать встречала остервенелыми глазами и бешеным лаем из подворотни хозяйских домов благополучия.

О, тем приятнее нам было швырнуть свою бомбу — начиненную динамитом первого литературного выступления общую книгу «Садок Судей».

Мы великолепно понимали, что этой книгой кладем гранитный камень в основание «новой эпохи» литературы, и потому постановили:

1) разрушить старую орфографию — выкинуть осточертевшие буквы ять и твердый знак;

2) напечатать книгу на обратной стороне комнатных дешевых обоев — это в знак протеста против роскошных буржуазных изданий;

3) выбрать рисунок обоев бедных квартир и этот рисунок оставить чистым на левых страницах как украшение;

4) дать матерьял только «лирический», чтобы наши книгу не могли конфисковать власти по наущению газет, от которых ожидали травли;

5) авторы: Хлебников, Давид и Николай Бурлюки, Василий Каменский, Елена Гуро, Мясоедов, Е. Низен, рисунки Влад. Бурлюка;

6) издать «Садок Судей» на товарищеских началах;

7) по выходе книги появиться всем где возможно, чтобы с «Садком Судей» в руках читать вещи и пропагандировать пришествие будетлян (от слова «будет», по Хлебникову).

С громовой радостью мы собирались у меня на квартире, на Фонтанке, и делали книгу.

Да! Это был незабываемый праздник мастеров-энтузиастов-будетлян.

Хлебников в это время жил у меня, и я не видел его более веселого, скачущего, кипящего, чем в эти горячие дни.

Он собирался весь мир обратить в будетлянство и тут же предлагал прорыть канал между Каспийским и Черным морями.

Я поддерживал Хлебникова во всю колокольню:

— Витя, давай, гуще давай проектов, шире работай мотором мозга, прославляй великие изобретенья аэропланов, автомобилей, кино, радио, икс-лучей и всяческих машин. Ого! Мир только начинает, его молодость — наша молодость. Крылья Райтов, Фарманов и Блерио — наши крылья. Мы, будетляне, должны летать, должны уметь управлять аэропланом, как велосипедом

или разумом. И вот, друзья, клянусь вам: я буду авиатором, черт возьми. Что стихи? Что наша литературная бомба? Ведь это только звено из цепи наших возможностей, кусок из арсенала энергии.

Давид Бурлюк в упор смотрел на меня в лорнет и ржал жеребцом:

— Вася на аэроплане! Вася — птичка! Вася на крыльях с пропеллером! Поэт-авиатор! Вот это дело, достойное храброго будетлянина.

Хлебников, будоража волосы, то корчился, то вдруг выпрямлялся, глядел на нас пылающей лазурью, ходил нервно, подавшись туловищем вперед, сплошь сиял от прибоя мыслей:

— Вообще... будетляне должны основать остров и оттуда диктовать условия... Мы будем соединяться с материком посредством аэропланов, как птицы. Станем прилетать весной и выводить разные идеи, а осенью улетать к себе.

Сверхреальный Давид Бурлюк наводил лорнет на нездешнего поэта и спрашивал:

— А чем же мы, Витя, станем питаться на этом острове?

Хлебников буквально пятился:

— Чем? Плодами. Вообще мы можем быть охотниками, жить в раскинутых палатках и писать... Мы образуем воинственное племя.

Володя Бурлюк, делая за столом рисунки для книги, хохотал:

— И превратимся в людоедов. Нет, уж лучше давайте рыть каналы. Бери, Витя, лопату и айда без разговоров.

Тогда Хлебников терялся, что-то шевелил губами и потом заявлял:

— Мы должны изобрести такие машины... вообще...

А вообще нам было беспредельно весело.

Нереальные, но прекрасные фантазии Хлебникова сталкивались с трезвой реальностью наших натур, и от этого происходил треск взаимных восторгов.

Давид Бурлюк был старшим в нашем братском будетлянстве; он значительно больше нас знал жизнь искусства, полнее насыщен был теоретическими познаниями, остро владел установившимся, точным вкусом и потому, по существу, являлся нашим учителем.

Его концентрированный темперамент, размах широкой воли к действию, пружинная убежденность открывателя, возрастающая настойчивость в борьбе за новое искусство, за нового человека на земле заражали нас до степени обоснованного упорства, делали нас сознательными, энергичными мастерами, вырабатывали из нас людей современной формации.

И когда, наконец, вышла наша первая «историческая» книга «Садок Судей», мы превосходно знали, о чем и как надо разговаривать с окружающим обществом.

Бомба была брошена умелой рукой, в подходящее место и время.

С оглушительным грохотом разорвалась эта бомба на мирной, дряхлой улице литературы, чтобы заявить отныне о пришествии новой смены новых часовых, ставших на страже искусства по воле пришедшего времени.

Это совсем замечательно, что критики, писатели, буржуи, обыватели, профессора, педагоги и вообще старичье встретили нас лаем, свистом, ругательствами, кваканьем, шипеньем, насмешками, злобой, ненавистью.

Газетные брешковские-измайловы-яблоновские-суворины крыли нас обойными поэтами, геростратами, мальчишками-забияками, сумасшедшими, анархистами, крамольниками.

О, конечно, крамола была: только за одно уничтожение священной буквы ять нас клеймили позором безграмотности и шарлатанства.

Однако наша ставка, наша опора на передовую молодежь оказалась вполне верным расчетом.

Достаточно было появиться мне и Николаю Бурлюку в университете, на женских курсах, на сельскохозяйственных, достаточно было, размахивая «Садком Судей», выступить со стихами и речами о будетлянстве, как вихрь бурной, бушующей юности циклоном приветствий охватывал огромные аудитории.

Здесь, среди штормового моря молодежи, мы нашли свое первое торжественное признание и знали, что пребудем в этой чудесной молодости до скончанья дней впредь.

Вот это была истинная опора, стена, крепость.

Сам студент (я до этой поры держал постоянную связь с курсами, посещал лекции, участвовал в студенческих организаци-

ях), сам активный работник, близко знакомый студенчеству по прежним литературным трактатам, я был здесь дома, среди своей дружины, и мне верили, что зря, на ура стоять за кафедрой не буду.

Всегда чувствовал, знал, видел, что ребята ждут от меня нового, горячего слова.

Помню: будто автомобильные прожекторы горели в движении глаза густой массы молодежи, сердца работали моторами, лица сверкали ракетам, руки взрывались грохотом восторгов, прерывая неслыханные мысли о пришествии будетлян.

Главное — все единодушно понимали, что суть нашего пришествия не только в книге «Садок Судей», но в тех огромных затеях будущего, за которое мы энергично взялись в надежде на поддержку армии передовой молодежи.

Так, через тупые головы газет, критиков и обывателей, но с действующей армией таких же будетлян мы начали свое дело.

Так в 1909 году основался в Петербурге российский футуризм.

Правда, тогда мы, будетляне, базируясь на производстве новых слов русского языка, не называли себя футуристами, ибо не могли знать, что в следующем году сумбурные телеграммы газет как очередную заграничную сенсацию поднесут известие о появлении на свет итальянских футуристов во главе с Маринетти.

Но «будетляне» и «футуристы» — аналогия значенья слов полная, бесспорная.

Из сказанного до сих пор совершенно ясно, что зарождение нашего русского футуризма, наша «революция в искусстве», наша борьба за новое искусство и наши работы — явления исключительной самостоятельности, продиктованные временем и кризисом, отсталостью, мертвечиной, пессимизмом, мещанством, пошлостью старого искусства.

И вот здесь следует заявить о полнейшей безграмотности наших доморощенных критиков, которые даже и сейчас (ведь двадцать лет миновало!) пишут «под вид ученых», что-де мы, футуристы, все, огулом пошли от Маринетти.

Для критиков все делается просто.

И какое им дело, что «Манифесты итальянского футуризма» появились в переводе Вадима Шершеневича в 1914 году.

Только в 1914-м году — это когда мы уже целых пять лет, как известно, властвовали по всей России, объездив с лекциями, диспутами, произведениями, пропагандой почти все города.

Ведь недаром в ушах звоном гудело эхо от недавнего землетрясения, когда в первый раз, раскаленный молодежью, я прочитал с огнем в зубах:

Сарынь на кичку!
Ядреный лапоть
Пошел шататься по берегам.
Сарынь на кичку!
В Казань, Саратов!
В дружину дружную на перекличку,
На лихо лишное врагам!

Елена Гуро

Безусловно, мы сияли именинниками.

Наш успех был таков, что мы носились всюду угорелыми, пьяными от молодости и удачного начала.

Даже скромный Витя Хлебников, проживавший у меня на Фонтанке, повел себя необычайно.

В одно из утр мы встали рано; я пошел в лавку купить ветчины и сыру для завтрака и, когда вернулся, остановился в дверях изумленный: Витя смотрел в окно с четвертого этажа и, залитый солнцем, с полотенцем в руках, пел.

О, как он пел! Тончайшим голосом, будто ниточкой, Витя разматывал какую-то невероятную мелодию с еле уловимыми нюансами.

Так поют персидские пастухи на высоких горах, и мне вспомнилась чудесная Персия — так и потянуло туда, в путь, к Тегерану.

Застыл в дверях, слушаю, удивляюсь: откуда он знает персидскую песню.

А он пел да пел, ну совсем как в Персии, и остановиться не может, и слова непонятны.

Возбужденный, я тихонько побежал вниз, купил бутылку красного вина, которое очень любил Хлебников.

Вернулся, а он все поет, но, когда кончил, взглянул на бутылку, обрадовался:

— Замечательно. Очень кстати.

— Это тебе, Витя, за персидскую песню.

Он гордо просиял.

— В таком случае, я всю бутылку выпью один.

— Пожалуйста.

И он выпил, ликуя, что пьет один.

Впрочем, он знал, что я не люблю красного вина и вообще утром предпочитаю кофе.

Спросил:

— Откуда ты знаешь персидскую песню?

Хлебников втянул голову в плечи, потер лоб, по-детски выпятил губу:

— Персидскую? Вообще... будетляне должны двинуться на восток... Там лежит будущее России. Это совершенно ясно. Мы обязаны об этом написать и объявить народу.

А пока что мы, отзавтракав, побежали к Матюшиным, то есть к Елене Гуро, мужем которой был художник и музыкант Матюшин, превосходный, умный будетлянин, композитор.

Мы решили поздравить Елену Гуро с вышедшей большой книгой «Шарманка», где ее исключительное дарование было густо, ветвисто и стройно, как сосновая роща.

И сосновым теплом веяло от всей книги.

Легко дышалось при чтении книги Елены Гуро, и хотелось любить каждую каплю жизни.

И мы бесконечно умели любить жизнь, мир и этот деревянный домик на Песочной, где обитала Елена Гуро в гнезде своих слов:

Доля, доля доляночка,
доля ты, тихая-тихая моя, —
что мне в тебе, что тебе во мне,
а ты меня замучила.

А доля Елены Гуро в том была, что потеряла мать единственного сына-младенца и не могла смириться с горем.

Елена Гуро не поверила смерти сына, а вообразила, внушила себе, что жив сын, продолжает жить около матери.

И вот считает Елена Гуро дни, недели, месяцы, годы сыну своему, ежечасно видит его растущим; игрушки, книжки с кар-

тинками покупает ему, и на его детский столик кладет, и ему стихи, сказки сама пишет, рассказывает.

И больше — пишет с него портреты, одевая сына по степени возраста.

Вот она какая, эта удивительная Елена Гуро. Когда мы с Хлебниковым восторженно поздравляли Елену Гуро с выходом в свет «Шарманки», она волновалась:

— Вот если бы меня так поздравили критики. Но этого никогда не будет, как не будет ума и вкуса у наших критиков, как не хватит уменья отличить меня от Вербицкой. Впрочем, что я болтаю — ведь им Вербицкая в тысячу раз ближе по глупости и пошлости.

Так, конечно, и было.

О Вербицкой писали, а о Елене Гуро тупо молчали, бойкотировали.

Наше содружество жило, росло, крепло в умах-сердцах восторженной молодежи.

На молодежь ставили карту.

Каменка. Маяковский

<...> С чугунолитейным Давидом Бурлюком мы не переставали переписываться: он держал меня в полном курсе футуристического возрастающего движения, ожидал меня к осени в Москву, где теперь учился в школе живописи и ваяния, на Мясницкой.

Давид Бурлюк, как корабль на рейде, стоял на посту футуризма и ждал нашего приплытия для активного выхода в бой.

Он писал мне:

«Приезжай скорей, чтобы ударить с новой силой “Сарынь на кичку!”. Пора. Прибыли и записались новые борцы — Володя Маяковский и А. Крученых. Эти два очень надежные. Особливо Маяковский, который учится в школе живописи вместе со мной. Этот взбалмошный юноша — большой задира, но достаточно остроумен, а иногда сверх. Дитя природы, как ты и мы все. Увидишь. Он жаждет с тобой встретиться и побеседовать об авиации, стихах и прочем футуризме. Находится Маяковский при мне постоянно и начинает писать хорошие стихи. Дикий само-

родок, горит самоуверенностью. Я внушил ему, что он — молодой Джек Лондон. Очень доволен. Приручил вполне, стал послушным: рвется на пьедестал борьбы. Необходимо скоро действовать. Бурно! Крученых с Хлебниковым на Песочной, у Матюшиных, в Петербурге. Там же Бенедикт Лившиц и Коля. Брат Володя Пензе, учится живописи. Питере гремит Игорь Северянин. Слыхал? Вези “Разина”. Торопись. Ждем немедленно. Лети курьерским.

Д. Бурлюк».

Чай футуристов

Пригнал в Москву и прямо — к Давиду.

Бурлюк жил в переулке, около Мясницкой.

Ветром влетел в комнату: всюду картины в беспорядке, пахло свежими красками, на столе — горячий самовар, закуска на бумажках и каравай ситного.

Весело. Аппетитно.

За столом двое: Бурлюк в малиновом жилете и худой, черноватый, с выразительными глазами юноша, в блестящем цилиндре набекрень, но одет неважнецки.

Встретились шумно, отчаянно и нервно до слез: давно не видались.

Бурлюк басил дьяконски:

— Этот и есть Владим Владимыч Маяковский, поэт-футурист, художник и вообще замечательный молодой человек. Мы пьем чай и читаем стихи.

Маяковский мне сначала показался скромным, даже застенчивым, когда Бурлюк перечислял его футуристические способности поэта; но едва он кончил акафист, как юноша вскочил, выпрямился в телеграфный столб и, шагая по комнате, начал бархатным басом читать свои стихи и дальше декламировал тенором, размахивая неуклюже длинными руками.

Простыни вод под брюхом были.
Их рвал на волны белый зуб.
Был вой трубы — как будто пили
Любовь и похоть медью труб.

Прижались лодки в люльках входов
К сосцам железных матерей.
В ушах оглохших пароходов
Горели серьги якорей.

Я, конечно, оценил и любезность, и несомненную одаренность восемнадцатилетнего поэта.

И тут же подметил влияние учителя — Бурлюка.

Давид смотрел на Маяковского в лорнет с любовной гордостью, перекидывая глаз на меня, и гоготал, дрыгая малиновым животом.

Вообще в Бурлюке жило великое качество: находить талантливейших учеников, поэтов и художников, и заряжать их своими глубокими знаниями подлинного, превосходного новаторапедагога, мастера искусства.

Только Давид Бурлюк умел, сидя за веселым чаем, как бы между прочим давать незабываемо важные теоретические, технические, формальные указания, направляя таким незаметным, но верным способом работу.

Легко, остро, парадоксально, убедительно лилась речь Бурлюка, отца российского футуризма, об идеях и задачах нашего движения.

Мы отлично сознавали, что футуризм — понятие большой широты, как океан. И мы не должны замыкаться лишь в берегах искусства, отделяя себя от жизни.

— Мы есть люди нового, современного человечества, — говорил Бурлюк, — мы есть провозвестники, голуби из ковчега будущего; и мы обязаны новизной прибытия, ножом наступления вспороть брюхо буржуазии мещан-обывателей. Мы, революционеры искусства, обязаны втесаться в жизнь улиц и площадей, мы всюду должны нести протест и клич «Сарынь на кичку!». Нашим наслаждением должно быть отныне эпатированье буржуазии. Пусть цилиндр Маяковского и наши пестрые одежды будут противны обывателям. Больше издевательства над мещанской сволочью! Мы должны разрисовать свои лица, а в петлицы вместо роз вдеть крестьянские деревянные ложки. В таком виде мы пойдем гулять по Кузнецкому и станем читать стихи в толпе. Нам нечего бояться насмешек идиотов и свирепых морд отцов

тихих семейств; за нами стена молодежи, чующей, понимающей искусство молодости, наш героический пафос носителей нового мироощущения, наш вызов. Со времени первых выступлений в 1909-м, 10-м годах, вооруженные первой книгой «Садок Судей», выставками и столкновениями с околоточными старой дребедени, мы теперь выросли, умножились и будем действовать активно, по-футуристски. От нас ждут дела. Пора, друзья, за копья!

Дальнейший чай продолжался в большой аудитории Политехнического музея, где было наше лекционное выступление: Бурлюка, Маяковского, Каменского.

Возле здания Политехнического музея, перед началом, творилось небывалое: огромная безбилетная толпа молодежи осаждала штурмом входы.

Усиленный наряд конной полиции «водворял порядок».

Шум. Крики. Давка.

Подобного зрелища до нас писатели никогда не видали и видеть не могли, так как с толпой, с массой связаны не были, пребывая в одиночестве кабинетов.

В совершенно переполненном зале аудитории гудело праздничное, разгульное состояние молодых умов. Чувствовался сухой порох дружественной части и злые усмешки враждебного лагеря.

Перед выходом нашим на эстраду сторож принес поднос с двадцатью стаканами чая.

Даже горячий чай аудитория встретила горячими аплодисментами.

А когда вышли мы (Маяковский — в желтом распашоне, в цилиндре на затылке, Бурлюк — в сюртуке и желтом жилете, с расписным лицом, я — с желтыми нашивками на пиджаке и с нарисованным аэропланом на лбу), когда прежде всего сели пить чай, аудитория гремела, шумела, орала, свистала, вставала, садилась, хлопала в ладоши, веселилась.

Дежурная полиция растерянно смотрела на весь этот взбудораженный ад, не знала, что делать.

Какая-то девица крикнула:

— Тоже хочу чаю!

Я любезно поднес при общем одобрении.

Наконец я начал:

— Мы, гениальные дети современности, пришли к вам в гости, чтобы на чашу весов действительности положить свое слово футуризма...

Дальше, согласно программе и не согласно, говорил, что требовалось от футуриста, раскрывающего основные идеи нашего движения, поднятого в 1909 году в Петербурге, позже утвержденного нашей «Пощечиной общественному вкусу».

Мне кричали:

— А почему у вас на лбу аэроплан?

Отвечал:

— Это знак всемирной динамики.

Я развивал мысль о том, что мы — первые поэты в мире, которые не ограничиваются печатанием стихов для книжных магазинов, а несут свое новое искусство в массы, на улицу, на площади, на эстрады, желая широко демократизировать своей мастерство и тем украсить, орадостить, окрылить самую жизнь, замызганную, изгаженную буржуазно-мещанской пошлостью, мерзостью запустения, глупостью, отсталостью, невежеством и мертвецким смрадом старого «искусства богадельни». И это в наше динамическое время, когда мы пережили революцию, когда над головами дрожит воздух, провинченный аэропланами, когда мы все полны ощущения мирового динамизма, когда современность всем нам диктует быть новыми людьми и по-новому понимать жизнь и искусство.

Мне кричали:

— Вы поете песни Маринетти!

Отвечал:

— Вздор! Провокация! Маринетти главный удар направляет против музеев Италии, а мы свой Политехнический музей приветствуем! (Гром аплодисментов.) Я был в Италии и понимаю бунт итальянских футуристов: там лучшие города превращены в сплошные кладбища музеев, паноптикумов, антикварных лавок; там торгуют античной тысячелетней историей, там могилами прошлого завалена современность. Вот откуда — из катакомб Рима — несутся песни Маринетти, желающего разрушить музеи

и библиотеки, прославляющего войну как единственную гигиену мира. А мы никакой войны между народами не желаем! (Крики: «Правильно!») Мы поем свои собственные песни о торжестве современности над рухлядью обывательского безотрадного бытия. Мы с удовольствием отпеваем покойников дохлого искусства уездной России. Мы — поэты-футуристы, живые, трепетные, сегодняшние, работающие, как моторы, во имя энтузиазма молодости и во славу футуризма; мы будем очень счастливы вооружить вас, друзья современности, своими великолепными идеями. (Грохот ладош. Крики: «Да здравствует футуризм!» Из первых рядов — шипенье, цоканье. Снова крики: «Долой футуризм! Довольно!» Свистки, заглушаемые бурей аплодисментов. Сумбурное сражение меж молодежью с боков и галерки и публикой партера.)

Дальше выступил Маяковский, проглотив разом стакан чаю перед началом:

— Вы знаете, что такое красота? Вы думаете — это розовая девушка прижалась к белой колонне и смотрит в пустой парк? Так изображают красоту на картинах старики-передвижники.

Крики:

— Не учите! Довольно!

— Браво! Продолжайте!

— И почему вы одеты в желтую кофту?

Маяковский спокойно:

— Чтобы не походить на вас. (Аплодисменты.) Всеми средствами мы, футуристы, боремся против вульгарности и мещанских шаблонов, как берем за глотку газетных критиков и прочих профессоров дрянной литературы. Что такое красота? По-нашему, это — живая жизнь городской массы, это — улицы, по которым бегут трамваи, автомобили, грузовики, отражаясь в зеркальных окнах и вывесках громадных магазинов. Красота — это не воспоминания старушек и старичков, утирающих слезы платочками, а это — современный город-дирижер, растущий в небоскребы, курящий фабричными трубами, лезущий по лифтам на восьмые этажи. Красота — это микроскоп в руках науки, где миллионные точки бацилл изображают мещан и кретинов.

Крик:

— А вы кого изображаете в микроскопах?

Маяковский:

— Мы ни в какие микроскопы не влазим. (Смех. Хлопки. Шум.)

Поэт говорит дальше о взаимоотношении сил современной жизни, о разделе классовых интересов и в связи с этим о группировках «художественных» обособленных сект, которые давят друг на друга своей жуткой бездарностью, вульгарностью, «половым бессилием».

Крик:

— А вы не страдаете?

Маяковский:

— Не судите, милый, по себе. (Смех.) Только футуризм вас вылечит. (Смех. Хлопки.)

Оратор утверждает, что возрастающее движение футуризма сдвинуло жизнь, что в борьбе с буржуазно-мещанскими взглядами на жизнь и искусство футуристы остались и останутся победителями, что отныне влияние футуризма вошло в сознание каждого современного человека, что до сих пор никакого влияния на общество прежние писатели не оказывали, что декадентские стихи разных бальмонтов со строками:

Любите, любите, любите, любите,
Любите, любите любовь —

просто идиотство и тупость.

Крик:

— А вы лучше?

— Докажу:

Я вышел на площадь,
Выжженный квартал
Надел на голову, как рыжий парик.
Людям страшно — у меня изо рта
Шевелит ногами непрожеванный крик.

Дальше Маяковский дал меткую характеристику каждого из поэтов-футуристов, блеснув великолепной памятью: прочитал с мастерством ряд стихотворных наших работ.

Третьим выступил Давид Бурлюк, иллюстрируя свой доклад диапозитивными снимками на экране.

В зале потушили электричество.

На экране появилась серая фотография каких-то сугубо провинциальных супругов, типа мелких торговцев.

Раздался хохот:

— Кто это?

Бурлюк, не поворачиваясь к экрану, умышленно сладеньким голосом начал:

— Перед вами — картина кисти Рафаэля.

Снова хохот:

— Неужели?

Тогда Бурлюк, кокетливо повернувшись к экрану, посмотрел в лорнет:

— Ах, виноват. Это карточка одного уездного фотографа из Соликамска. Ну, право же, эта милая супружеская чета вам понятнее и ближе икон Рафаэля.

Голос из темноты:

— Рафаэль лучше. (Смех.)

Бурлюк:

— В самом деле? (Смех.) Но ведь Рафаэль занимался искусством, а искусство — вещь спорная, условная и жестокая. Рафаэль был одержим религиозными чувствами и делал картины для Ватикана. Четыреста лет тому назад разрешалось быть Рафаэлем и Леонардо да Винчи: ведь тогда, кроме римского папы да нескольких мадонн, вообще ничего хорошего не было, но теперь?.. Позвольте опомниться! Где мы, кто мы? Позвольте представиться.

Голос:

— Позволяем.

Бурлюк:

— Мерси за любезность. (Смех.) Теперь, ныне, сегодня, сейчас перед вами, современниками, выступают ваши апостолы, ваши поэты, ваши футуристы, воспевающие культуру городов, мировую динамику, массовое движение, изобретения, открытия, радио, кино, аэропланы, машины, электричество, экспрессы — словом, все, что дает нового современность. И мы полагаем, что вы должны требовать от искусства смелого отражения действительности. А когда мы даем вам не Рафаэля, а динамическое по-

строение картины, невиданную композицию красочных линий, сдвиги и разложение плоскостей, опыты конструктивизма, введение новых матерьялов в работу, когда даем вам напоказ всю лабораторию наших исканий, вы заявляете, что футуристические картины малопонятны. Еще бы! После Айвазовского и Репина увидеть на полотне бегущего человека с двенадцатью ногами — это ли не абсурд!

Голоса:

— Абсурд! Правильно!

— У меня только две ноги.

Бурлюк:

— У вас две ноги, если вы сидите и считаете свои ноги. (Смех.) Но если бежите, то любой зритель увидит, что мелькающие комбинации ног составляют впечатление двенадцати. И никакого тут абсурда нет. Искусство не колбасная. Художник — не торговец сосисками! (Аплодисменты.) Право художника — право изобретателя, мыслителя, мастера своего станка. А право зрителя — смотреть на произведение нового искусства новыми глазами современника. (Голоса: «Правильно!») Довольно пребывать с очами на затылке и любоваться раскрашенными фотографиями господ передвижников и разных «миров искусства» — этих провинциальных эстетов и барских созерцателей хорошеньких женщин, запечатленных на полотнах в церковно-золотых рамах. Довольно пошлого эстетизма! Пора глядеть вперед по-современному, и не одними только внешними глазами, но и зрением интеллекта, разума, расчета. Пора видеть в картинах геометрию и плоскости, матерьял и фактуру, динамику и конструкцию. Пора учиться понимать, как строится искусство футуризма. Пора плюнуть на безграмотных, тупоголовых газетных критиков — этих профессиональных ловкачей-провокаторов, выгоняющих строчки наглого невежества, нарочно путающих карты, чтобы засорить, забить ваши мозги всякой дрянью. К черту гонителей и палачей футуризма! (Гром аплодисментов.) Долой паразитов!

Дальше Бурлюк переходит к истории живописи девятнадцатого века, показывая на экране образцы, а затем — кубистические, футуристические работы последних дней.

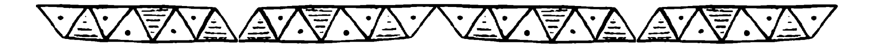
Аудитория смотрит и слушает блестящего оратора с раскаленным вниманием до конца.

После докладов мы читали свои стихи под прибойный гул сплошных аплодисментов.

Многие записывали отдельные строки.

Наэлектризованный зал долго не отпускал нас с эстрады, требуя новых стихов. Даже при выходе на улицу нас ожидала громадная толпа, которая пошла провожать нас по Мясницкой.

Даже по дороге мы читали стихи и говорили всякие веселые вещи...



БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

ГИЛЕЯ

I

Та полоса моей жизни, о которой я хочу рассказать, началась в декабре одиннадцатого года, в маленькой студенческой комнате с окном, глядевшим на незастроенный Печерск. Мои университетские дела были сильно запущены: через пять месяцев мне предстояло держать государственные экзамены, а между тем о некоторых предметах я имел еще весьма смутное представление, так как ничем, кроме римского права и отчасти гражданского, не занимался. В ту пору у меня были все основания считать себя сложившимся поэтом: около года как вышла из печати «Флейта Марсия», за которую Брюсов не побоялся выдать мне патент в «мастерстве»; около года как, покончив с этапом, нашедшим себе выражение в «Флейте», я терзался поисками новой формы, резко отличной от всего, что я делал. И все же, полностью захваченный работой над стихом, живя по-настоящему только литературными интересами, я не допускал мысли, что это может стать моей профессией, и продолжал, правда чрезвычайно медленно, двигаться по рельсам, на которые попал еще в девятьсот пятом году, поступив на юридический факультет.

Однажды вечером, когда я уже собирался лечь в постель, ко мне в дверь неожиданно постучалась Александра Экстер. Она была не одна. Вслед за нею в комнату ввалился высокого роста плотный мужчина в широком, по тогдашней моде, драповом, с длинным ворсом, пальто. На вид вошедшему было лет тридцать, но чрезмерная мешковатость фигуры и какая-то, казалось, нарочитая неуклюжесть движений сбивали всякое представление о возрасте. Протянув мне непропорционально малую руку со слишком короткими пальцами, он назвал себя:

— Давид Бурлюк.

Приведя его ко мне, Экстер выполняла не только мое давнишнее желание, но и свое: сблизить меня с группой ее соратников, занимавших вместе с нею крайний левый фланг в уже трехлетней борьбе против академического канона.

В 1908 году, когда Бурлюки впервые появились со своей выставкой в Киеве, я еще не был знаком с Экстер и мало интересовался современной живописью. Только в следующем году, начав бывать у Александры Александровны, я у нее в квартире увидал десятка два картин, оставшихся от «Звена» и поразивших мой, в то время еще неискушенный, глаз.

Теперь, двадцать лет спустя, глядя на одну из них, висящую над моим письменным столом, я с трудом могу дать себе отчет, что в этой невинной пуэнтели, робко повторявшей опыты Синьяка, казалось мне дерзновением, доведенным до предела. Необходимо, впрочем, оговориться: в те лихорадочные годы французская живопись, по которой равнялась наша русская, с умопомрачительной быстротой меняла одно направление на другое, и вещи Ван-Донгена, Дерена, Глеза, Ле-Фоконье, привезенные в десятом году Издебским, оставляли далеко позади простодушные новаторские искания участников «Звена».

Выставка Издебского сыграла решающую роль в переломе моих художественных вкусов и воззрений; она не только научила меня видеть живопись — всякую, в том числе и классическую, которую до того я, подобно подавляющему большинству, воспринимал поверхностно, «по-куковски», — но и подвела меня к живописи, так сказать, «изнутри», со стороны задач, предлежащих современному художнику.

Это было не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии, мимо которого я еще вчера проходил равнодушно, просто не замечая его: это была, вместе с тем, новая философия искусства, героическая эстетика, ниспровергавшая все установленные каноны и раскрывавшая передо мной дали, от которых захватывало дух.

Именно этой стороной, возможностью переключения своей революционной энергии и первых, уже конкретных, достижений в сферу слова, загнанного символистами в тупик, французская живопись первого десятилетия больше всего говорила мое-

му воображению, ближе всего была моему сердцу. Как перенести этот новый опыт, эти еще не конституированные методы работы в область русского стиха, я, разумеется, не знал и знать не мог, но твердо верил, что только оттуда свет, с берегов Сены, из счастливой страны раскрепощенной живописи.

Давид Бурлюк был мне знаком не по одним его картинам. В 1910 году в Петербурге вышла небольшая книжка стихов и прозы, первый «Садок Судей».

В этом сборнике рядом с хлебниковскими «Зверинцем», «Маркизой Дезэс» и «Журавлем», с первыми стихотворениями Каменского были помещены девятнадцать «опусов» Давида Бурлюка.

Их тяжеловесный архаизм, самая незавершенность их формы нравились мне своей противоположностью всему, что я делал, всему моему облику поэта, ученика Корбьера и Рембо. Я помнил эти стихи наизусть и с живейшим любопытством всматривался в их автора.

Он сидел, не снимая пальто, похожий на груду толстого ворсистого драпа, наваленного приказчиком на прилавок. Держа у переносицы старинный, с круглыми стеклами лорнет — маршала Даву, как он с легкой усмешкой пояснил мне, — Бурлюк обвел взором стены и остановился на картине Экстер. Это была незаконченная темпера, interieur, писанный в ранней импрессионистской манере, от которой художница давно уже отошла. По легкому румянцу смущения и беглой тени недовольства, промелькнувшим на его лице, я мог убедиться, в какой мере Экстер, ежегодно живавшая в Париже месяцами, насквозь «француженка» в своем искусстве, считается с мнением этого провинциального вахлака.

Она нервно закурила папиросу и, не видя поблизости пепельницы, продолжала держать обгорелую спичку в руке. Бурлюк, уже успевший разглядеть в моей комнате все до мелочей, заметил под кроватью приготовленный на ночь сосуд и носком, как ни в чем не бывало, деловито пододвинул его к Александре Александровне. Это сразу внесло непринужденность в наши с ним отношения, установив известную давность и короткость знакомства.

Я жадно расспрашивал «садкосудейца» о Хлебникове. Пусть бесконечно далеко было творчество Хлебникова от всего, что

преподносилось тогда моему сознанию как неизбежные пути развития русской поэзии; пусть его «Зверинец» и «Журавль» представлялись мне чистым эпигонством, последними всплесками символической школы, — для меня он уже был автором «Смехачей», появившихся незадолго до этого в кульбинской «Студии Импрессионистов», и, значит, самым верным союзником в намечавшейся — пока еще только в моем воображении — борьбе.

— У него глаза как тёрнеровский пейзаж, — сказал мне Бурлюк, и это все, чем он нашел возможным характеризовать наружность Велимира Хлебникова. — Он гостил у меня в Чернянке, и я забрал у него все его рукописи: они бережно хранятся там, в Таврической губернии... Все, что удалось напечатать в «Садке» и «Студии», — ничтожнейшая часть бесценного поэтического клада... И отнюдь не самая лучшая.

Я продолжал расспросы, и Бурлюк, напрягая прилежно свою память, процитировал мне начало еще никому не известного стихотворения: «Весележ, грехож, святеж». Он произносил «веселош, святош, хлабиматствует» вместо «хлябемятствует» и русское «г» как «х». Во всяком другом я счел бы это неопровержимым признаком украинского происхождения. Но в Бурлюке, несмотря на его фамилию и говор, мне было странно предположить «хохла», как вообще с трудом я отнес бы его к какой бы то ни было народности. «Садкосудейцы», сокрушители поэтической и живописной традиции, основоположники новой эстетики, рисовались мне безродными марсианами, ничем не связанными не только с определенной национальностью, но и со всей нашей планетой существами, лишенным спинного мозга, алгебраическими формулами в образе людей, наделенными, однако, волей демиургов, двухмерными тенями, сплошной абстракцией...

А он — это была его постоянная манера, нечто вроде тика, — не раскрывая рта, облизывал зубы с наружной стороны, как будто освобождая их от застрявших остатков пищи, и это придавало его бугристому, лоснящемуся лицу самодовольно животное и плотоядное выражение. Тем более странно и неожиданно прозвучали его слова:

— Деточка, едем со мной в Чернянку!

Мне шел двадцать пятый год, и так уже лет пятнадцать не называли меня даже родители. В устах же звероподобного мужчи-

ны это уменьшительное «деточка» мне показалось слуховой галлюцинацией. Но нет: он повторяет свою просьбу в чудовищно несообразной с мои возрастом, с нашими отношениями форме. Он переламывает эти отношения рокотом нежной мольбы, он с профессиональной уверенностью заклинателя змей вырывает у наших отношений жало ядовитой вежливости и, защищенный все той же нежностью, непререкаемо-ласково навязывает мне свое метафизическое отцовство — неизвестно откуда взявшееся старшинство.

— Едем, деточка, в Чернянку. Там все... все хлебниковские рукописи... Вы должны поехать вместе со мной... завтра же... Если вы откажетесь, это будет мне нож в сердце... Я с этим и пришел к вам...

Экстер, на глазах которой происходит это необычайное зарождение необычайной дружбы, присоединяется к его настояниям:

— Это необходимо и для вас, Бен.

Почему необходимо и для меня? Почему мой отказ будет ударом ножа в бурлюковское сердце? Почему я должен ехать немедленно? Над всем этим мне не дают подумать. Мои государственные экзамены, мой очередной роман, — все это отодвигается на задний план, отметается в сторону натиском человека, которого я впервые увидел час тому назад.

II

<...> На вокзале мы взяли билеты до Николаева, с тем чтобы там пересесть на поезд, идущий до Херсона. В купе третьего класса, кроме нас, не было никого: мы могли беседовать свободно, не привлекая ничьего внимания. Заговорили о стихах. Бурлюк совершенно не был знаком с французской поэзией: он только смутно слышал о Бодлере, Верлене, быть может, о Малларме.

Достав из чемодана томик Рембо, с которым никогда не расставался, я стал читать Давиду любимые вещи...

Бурлюк был поражен. Он и не подозревал, какое богатство заключено в этой небольшой книжке. Правда, в ту пору мало кто читал Рембо в оригинале. Из русских поэтов его переводили

только Анненский, Брюсов да я. Мы тут же условились с Давидом, что за время моего пребывания в Чернянке я постараюсь приобщить его, насколько это будет возможно, к сокровищнице французской поэзии. К счастью, я захватил с собой, кроме Рембо, еще Малларме и Лафорга.

Время от времени Бурлюк вскакивал, устремлялся к противоположному окну и, вынув из кармана блокнот, торопливо что-то записывал. Потом прятал и возвращался.

Меня это заинтересовало. Он долго не хотел объяснять, но в конце концов удовлетворил мое любопытство и протянул мне один из листков. Это были стихи. Крупным, полупечатным, нечетким от вагонной тряски почерком были набросаны три четверостишия.

Трудно было признать эти рифмованные вирши стихами. Бесформенное месиво, жидкая каша, в которой нерастворенными частицами плавали до неузнаваемости искаженные обломки образов Рембо.

Так вот зачем всякий раз отбегал к окну Бурлюк, копошливо занося что-то в свои листки! Это была, очевидно, его всегдашняя манера закреплять впечатление, усваивать материал, быть может, даже выражать свой восторг.

«Как некий набожный жонглер перед готической мадонной», Давид жонглировал перед Рембо осколками его собственных стихов. И это не было кощунство. Наоборот, скорее тотемизм. Бурлюк на моих глазах пожирал своего бога, свой минутный кумир. Вот она, настоящая плотоядь! Облизывание зубов, зияющий треугольник над коленом: «Весь мир принадлежит мне!» Разве устоят против подобного чудища Маковские и Гумилевы? Таким тараном разнесешь вдребезги не только «Аполлон»: от Пяти углов следа не останется.

И как соблазнительно это хищничество! Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности, громоздится вокруг освежеванными горами, кровавыми глыбами дымящегося мяса: хватай, рви, вгрызайся, комкай, создавай его заново, — он весь, он весь твой!

Это заражало. Это было уже вдохновением.

Ночью мы приехали в Николаев. Поезд на Херсон отходил через несколько часов. Надо было ждать на вокзале.

Спать не хотелось. Мир был разворошен и все еще принадлежал мне. Моей на заиндевевшем стекле была подвижная паукообразная тень четверорукого фонаря за окном, отброшенная с перрона освещенным вагоном; моими были блеклые бумажные розы на молочно-белой, залитой пивом, клеенке с буфетной стойки; моим был спящий винодел в распахнувшейся хорьковой шубе с хвостами, вздрагивающими при каждом вдохе и выдохе; моим был швейцар в тупоносых суворовских сапогах, переминавшийся в дверях и с вожделением посматривавший на бутерброды под сетчатым колпаком. Все это в тускло-янтарном свете засиженных мухами угольных лампочек, в ржавом громыхании железнодорожной ночи подступало ко мне, и я это брал голыми руками.

Нет, даже не подступало, и я ничего не брал. Это было мной, и надо было просто записать все.

Так, сам собой, возник «Ночной вокзал».

Садимся наконец в вагон. Вслед за нами в купе входит краснощекий верзила в романовском полушубке и высоких охотничьих сапогах. За плечами у него мешок, туго чем-то набитый, в руке потертый брезентовый чемодан. Радостные восклицанья. Объятия. Это Владимир Бурлюк.

Брат знакомит нас. Огромная лапища каменотеса с черным от запекшейся крови ногтем больно жмет мою руку. Это не гимназическое хвастовство, а избыток силы, непроизвольно изливающей себя.

Да и какая тут гимназия: ему лет двадцать пять — двадцать шесть.

Рыжая щетина на подбородке и над верхней, слишком толстой губой, длинный, мясистый с горбинкою нос и картавость придают Владимиру сходство с херсонским евреем-колонистом из породы широкоплечих мужланов, уже в те времена крепко сидевших на земле.

Рядом с этим Нимвродом Давид как-то обмякает, рыхлеет. В нем явственнее проступает грузное бабье, гермафродическое начало, которое всегда придавало немного загадочный характер его отношениям с женщинами, да, пожалуй, и мужским.

Братья называют друг друга уменьшительными именами, и на меня это производит такое же впечатление, как если бы допо-

топные экспонаты геологического музея были обозначены ласкательными суффиксами.

Владимир едет на рождественские каникулы. Он учится в художественной школе не то в Симбирске, не то в Воронеже. Там, в медвежьем углу, он накупил за бесценок старинных книг и везет их в Чернянку. Давиду не терпится, и Владимир выгружает из мешка том за томом: петровский воинский артикул, разрозненного Монтескье, Хемницера...

— Молодец, Володичка, — одобряет Давид. — Старина-то, старина какая, — улыбается он в мою сторону. — Люблю пыль веков...

Владимир польщен. Он слабо разбирается в своих приобретениях и, видимо, мало интересуется книгами: был бы доволен брат.

— Ну, как в школе, Володичка? Не очень наседают на тебя?

Я догадываюсь, о чем речь. И до провинции докатилась молва о левых выставках, в которых деятельное участие принимают Бурлюки. Владимир одною рукою пишет свои «клуазоны» и «витражи», а другой — школьные этюды.

Из брезентового чемодана извлекается свернутый в трубку холст.

В серо-жемчужных и буро-зеленых тонах натюрморт. Овощи, утка со свисающей за край стола головою и еще что-то, фламандской школы пестрый сор. Впрочем, даже не пестрый. Но выписано все до мелочей, каждое перышко, тончайшая ворсинка.

Давид восхищается:

— Каково, черт возьми! Да ведь это Снайдерс. Замечательно, а? — поворачивается он ко мне.

Но мне не нравится. Во-первых, тускло, во-вторых — двурушничество. Если рвать с прошлым, так уж совсем.

Наступает неловкая пауза. Владимир мрачно смотрит на меня. Вот-вот набросится и изобьет до полусмерти. Я никогда не был тщедушен, в ту пору даже занимался легкой атлетикой, но где же мне было справиться с таким противником?

— Взгляни-ка, детка, — отвлекает его внимание брат, — что мне дала Александра Александровна...

Снимок с последней вещи Пикассо. Его лишь недавно привезла из Парижа Экстер.

Последнее слово французской живописи. Произнесенное там, в авангарде, оно как лозунг будет передано — уже передается — по всему левому фронту, вызовет тысячу откликов и подражаний, положит основание новому течению.

Как заговорщики над захваченным планом неприятельской крепости, склоняются братья над драгоценным снимком — первым опытом разложения тела на плоскости.

Ребром подносят руку к глазам; исследуя композицию, мысленно дробят картину на части. Раскроенный череп женщины с просвечивающим затылком раскрывает ослепительные перспективы...

— Здорово, — бубнит Владимир. — Крышка Ларионову и Гончаровой!

Я падаю с облаков на землю. Через месяц «Бубновый Валет». На очередном смотру Бурлюки не должны ударить лицом в грязь.

Пикассо постигнет участь Рембо.

III

<...> Семья Бурлюков состояла из восьми человек: родителей, трех сыновей и трех дочерей. Отец, Давид Федорович, управляющий Чернодолинским имением, был выходец из крестьян. Самоучка с большим практическим опытом сельского хозяина, он даже выпустил серию брошюр по агрономии. Его жена, Людмила Иосифовна, обладала некоторыми художественными способностями: дети унаследовали несомненно от матери ее живописное дарование.

Кроме Давида и Владимира, художницей была старшая сестра, Людмила. Ко времени моего приезда в Чернянку она вышла замуж и забросила живопись. А между тем десятки холстов в манере Писсарро, которые мне привелось там видеть, свидетельствовали о значительном таланте. Братья гордились ею, хотя еще больше ее наружностью — особенно тем, что на каком-то конкурсе телосложения в Петербурге она получила первый приз. Младшие дочери были еще подростки, но библейски монументальны: в отца.

Третий сын, Николай, рослый великовозрастный юноша, был поэт. Застенчивый, красневший при каждом обращении к нему,

еще больше, когда ему самому приходилось высказываться, он отличался крайней незлобивостью, сносил молча обиды, и за это братья насмешливо называли его Христом. Он только недавно начал писать, но был подлинный поэт, то есть имел свой собственный, неповторимый мир, не укладывавшийся в его рахитичные стихи, но несомненно существовавший. При всей своей мягкости и ласковости, от головы до ног обволакивавших собеседника, Николай был человек убежденный, верный своему внутреннему опыту, и в этом смысле более стойкий, чем Давид и Владимир. Недаром именно он, несмотря на свою молодость, нес обязанности доморощенного Петра, хранителя ключей еще неясно вырисовывавшегося бурлюковского града.

У него была привычка задумываться во время еды (еда в Чернянке вообще не мешала никакой «сублимации»): выкатив глаза, хищнически устремив вперед ястребиный нос, он в сомнамбулическом трансе пищеварения настигал какую-то ускользавшую мысль; крепкими зубами перегрызая кость, он, казалось, сводил счеты с только что пойманною там, далеко от нас, добычей.

Узы необычайной любви соединяли всех членов семьи. Родовое начало обнажалось до физиологических границ. Загнанные планетарными ветрами в этот уголок земли, в одноэтажный, заносимый степными снегами дом, Бурлюки судорожно жались друг к другу, словно стараясь сберечь последнее в мире человеческое тепло.

Ноевым ковчегом неслась в бушующем враждебном пространстве чернодолинская усадьба, и в ней сросшееся телами, многоголовым клубком, крысьим королем роилось бурлючье месиво.

Между Бурлюками и всем остальным человечеством стояла неодолимая преграда: зоологическое ощущение семьи. Под последовательно наросшими оболочками гостеприимства, добродушия, товарищеской солидарности таилось непрогрызаемое ядро — родовое табу.

Бурлючий кулак, вскормленный соками древней Гилеи, представлялся мне наиболее подходящим оружием для сокрушения несокрушимых твердынь.

IV

На следующее по приезде утро в Чернянке закипела работа. Шестиоконный зимний сад, давно превращенный в мастерскую, снова ожил после полугодичного затишья. Холсты, оставшиеся от прежних выставок и мирно дремавшие лицом к стене, были вынесены в чулан. Они сделали свое дело, и Бурлюки, не склонные сентиментально заигрывать с собственным прошлым, безжалостно сбрасывали с Тайгейтской скалы свои скоропостижно состарившиеся детища. На смену им за две недели рождественских каникул из драконовых зубов пикассовой парижанки, глубоко запавших в чернодолинский чернозем, должно было подняться новое племя.

Огромные мольберты с натянутыми на подрамники и загрунтованными холстами, словно по щучьему велению, выросли за одну ночь в разных углах мастерской. Перед ними пифийскими треножниками высились табуреты, вроде тех, какими впоследствии Пронин обставил «Бродячую Собаку». На полу, среди блестящих досекинских туб, похожих на крупнокалиберные снаряды, босховой кухней расположились ведерца с разведенными клеевыми красками, банки с белилами, охрой и сажей, жестянки с лаками и тинктурами, скифские кувшины, ерошившиеся кистями, скоблилками и шпахтелями, медные туркестанские сосуды неизвестного назначения. Весь этот дикий табор ждал только сигнала, чтобы с гиком и воем наброситься разбойной ордою на строго белевшие холсты.

Но братья еще совещаются, обдумывают последние детали атаки. Захватанный по полям снимок переходит из рук в руки. Можно начинать...

— Ну, распикась его как следует! — напутствует брата Давид.

Владимир пишет мой поясной портрет. Об этом мы условились накануне. Меня сейчас разложат на основные плоскости, искромсают на мелкие части и, устранив таким образом смертельную опасность внешнего сходства, обнаружат досконально «характер» моего лица.

Но я не боюсь. Точно такой же вивисекции я подвергся месяц тому назад, когда меня писала Экстер, — и ничего: сошло благополучно. Жаль только, что портрет остался незаконченным.

Позировать Владимиру одно удовольствие. Можно двигаться, как угодно, принимать любое положение. Это даже облегчает работу художника: во множественности ракурсов ему скорее удастся определить константу моего лица.

У Давида черный человек в высоком цилиндре уже зашагал вослед кобыле, удивленно оглядывающей свой круп. Это слишком натуралистично, но проходит еще четверть часа, и пространство, спиралеобразно взвихрясь, изламывается под прямым углом; над головой человека в цилиндре блещет зеркальная гладь воды; маленький пароходик, скользя по ней, вонзается мачтами в поверхность земли и жирной змеею дыма старается дотянуться до пешехода. Еще один излом пространства, и парусная лодка, вроде тех, что дети сооружают из бумаги, распорет шатер нашего праотца Иакова.

Владимир между тем уже выколол мне левый глаз и для большей выразительности вставил его в ухо. Я бесстрастно выжидаю дальнейшего течения событий: гадать об уготованной мне участи было бы бесцельным занятием.

— Канон сдвинутой конструкции! — весело провозглашает Давид.

Это говорится из чистого удовольствия произнести вслух свежую формулу: всем троим совершенно ясно, ради чего пишется пейзаж с нескольких точек зрения и зачем на портрете мой глаз отъехал в сторону на целый вершок. То, что у Греко и Сезанна было следствием органического порока, становится теперь методом. Необходимо затруднить восприятие, оторвать его от привычного рефлекса, отказаться от традиционной, Возрождением навязанной перспективы, от условных ракурсов, бельмом застилающих наш взор.

Мы отлично понимаем друг друга и не считаем нужным с гиератической важностью вещать о том, что в эту минуту нам ближе всего. Комическое заключено для нас не в сдвиге конструкции, а в том, как вещи, построенные по этому принципу, воспринимаются со стороны. Первое испытание ждет Бурлюков еще в недрах семьи. Дней через пять по нашем приезде меня отзывает в дальний угол Людмила Иосифовна. Она почему-то питает ко мне великое доверие и, со слезами в голосе, допытывается у меня:

— Скажите, серьезно ли все это? Не перегнули ли в этот раз палку Додичка и Володичка? Ведь то, что они затеяли теперь, переходит всякие границы.

Я успокаиваю ее. Это совершенно серьезно. Это абсолютно необходимо. Другого пути в настоящее время нет и быть не может.

Хуже обстоит дело с отцом. Он разъярен: мальчики издеваются над ним. Стоило ли воспитывать их, на медные гроши учить живописи, если они занимаются такой мазней, да еще выдают ее за последнее откровение!

— Я левой ногой напишу лучше! — бросает он в лицо сыновьям и сердито хлопает дверью.

Часа через три Давид приносит отцу пахнущий свежей краской холст. Ни дать ни взять Левитан.

— Вот тебе, папочка, в кабинет пейзажик.

Старику угрожает паралич. У него уже был один удар, и его надо оберегать от всяких волнений. Давид за себя и за брата выполняет сыновий долг. Отец умилен:

— Ну, иди, иди... работай, как знаешь...

Однако мимо мастерской все проходят потупясь, точно там, за стеклянными дверьми, совершилось нечто непотребное и на собирательное лицо семьи оттуда, с кубистических картин, вот-вот расползется пятно позора. <...>

VII

Как ни был велик мой интерес к живописи, он не мог заслонить от меня того, что, собственно, вызвало мой приезд в Чернянку.

В первый же день моего пребывания у Бурлюков Николай принес мне в комнату папку бумаг с хлебниковскими рукописями. Это был беспорядочный ворох бумаг, схваченных как будто наспех.

На четвертушках, на полулистах, вырванных из бухгалтерской книги, порою просто на обрывках мельчайшим бисером разбегались во всех направлениях, перекрывая одна другую, записи самого разнообразного содержания. Столбцы каких-то слов вперемежку с датами исторических событий и математи-

ческими формулами, черновики писем, собственные имена, колонны цифр. В сплошном истечении начертаний с трудом улавливались элементы организованной речи.

Привести этот хаос в какое-либо подобие системы представлялось делом совершенно безнадежным. Приходилось вслепую погружаться в него и извлекать наудачу то одно, то другое. Николай, по-видимому, не первый раз рывшийся в папке, вызвался помогать мне.

Мы решили прежде всего выделить из общей массы то, что носило хотя бы в слабой степени форму законченных вещей.

Конечно, оба мы были плохими почерковедами, да и самый текст, изобиловавший словоновшествами, чрезвычайно затруднял нашу задачу, но по чистой совести могу признаться, что мы приложили все усилия, чтобы не исказить ни одного хлебниковского слова, так как вполне сознавали всю тяжесть взятой на себя ответственности.

Покончив с этим, мы намеревались воспроизвести записи, носившие характер филологических опытов; к математическим же формулам и сопоставлениям исторических событий мы решили не прикасаться, так как смысл этих изысканий оставался нам непонятен. К сожалению, наша работа оборвалась еще в первой стадии: и у меня и у Николая было слишком мало времени, чтобы посвятить себя целиком разбору драгоценных черновиков.

Ведь и то, что нам удалось извлечь из хлебниковского половодья, кружило голову, опрокидывало все обычные представления о природе слова.

Ученик «проклятых» поэтов, в ту пору ориентировавшийся на французскую живопись, я преследовал чисто конструктивные задачи и только в этом направлении считал возможной эволюцию русского стиха.

Это был вполне западный, точнее — романский подход к материалу, принимаемому как некая данность. Все эксперименты над стихом и над художественной прозой, конечно, мыслились в строго очерченных пределах уже конституированного языка. Колебания как в сторону архаизмов, так и в сторону неологизмов, обусловливаемые личными пристрастиями автора, не меняли общей картины. Словесная масса, рассматриваемая изнутри, из центра системы, представлялась лейбницевской монадой,

замкнутым в своей завершенности планетным миром. Массу эту можно было организовать как угодно, структурно видоизменять без конца, но вырваться из ее сферы, преодолеть закон тяготения казалось абсолютно немыслимым.

И вот — хлебниковские рукописи опровергали все построения. Я вскоре почувствовал, что отделяюсь от моей планеты и уже наблюдаю ее со стороны.

То, что я испытал в первую минуту, совсем не походило на состояние человека, подымающегося на самолете, в момент отрыва от земли.

Никакого окрыления.

Никакой свободы.

Напротив, все мое существо было сковано апокалиптическим ужасом.

Если бы доломиты, порфиры и сланцы Кавказского хребта вдруг ожили на моих глазах и, ощерившись флорой и фауной мезозойской эры, подступили ко мне со всех сторон, это произвело бы на меня не большее впечатление

Ибо я увидел воочию оживший язык.

Дыхание довременного слова пахнуло мне в лицо.

И я понял, что от рождения нем.

Весь Даль с его бесчисленными речениями крошечным островком всплыл среди бушующей стихии.

Она захлестывала его, переворачивала корнями вверх застывшие языковые слои, на которые мы привыкли ступать как на твердую почву.

Необъятный, дремучий Даль сразу стал уютным, родным, с ним можно было сговориться: ведь он лежал в одном со мною историческом пласте и был вполне соизмерим с моим языковым сознанием.

А эта бисерная вязь на контокоррентной бумаге обращала в ничто все мои речевые навыки, отбрасывала меня в безглагольное пространство, обрекала на немоту. Я испытал ярость изгоя и из чувства самосохранения был готов отвергнуть Хлебникова.

Конечно, это был только первый импульс.

Я стоял лицом к лицу с невероятным явлением.

Гумбольдтовское понимание языка как искусства находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлеб-

никова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека.

Процесс этот, правда, не был корнетворчеством, ибо в таком случае он протекал бы за пределами русского, да и всякого иного языка. Но он не был отнюдь только суффиксологическим эспериментом. Нет, обнажение корней, по отношению к которому поражавшие нас словоновшества играли лишь служебную роль, было и не могло быть ничем иным, как пробуждением уснувших в слове смыслов и рождением новых. Именно поэтому обречены на неудачу всякие попытки провести грань между поэтическими творениями Хлебникова и его филологическими изысканиями.

Каюсь, в одиннадцатом году я не до конца понимал это и столбцы неслыханных слов считал лишь подготовительными опытами, собиранием материала, кирпичами не достроенного Хлебниковым здания.

Правда, материал сам по себе был необычен. Во что превратилась бы вся наша живопись, если бы в один прекрасный день мы вдруг проснулись со способностью различать сверх семи основных цветов солнечного спектра еще столько же? Самые совершенные холсты утратили бы свою глубину и предстали бы нам графикой. Все живописные каноны пришлось бы создавать заново.

Слово, каким его впервые показал Хлебников, не желало подчиняться законам статики и элементарной динамики, не укладывалось в существующие архитектонические схемы и требовало для себя формул высшего порядка. Механика усложнялась биологией. Опыт Запада умножался на мудрость Востока. И ключ к этому лежал у меня в ящике письменного стола, в папке хлебниковских черновиков.

VIII

Путь Хлебникова был для меня запретен. Да и кому, кроме него, оказался бы он под силу? Меня и не тянуло в ту сторону: передо мной расстилался непочатый край иных задач, как я уже говорил, конструктивного характера.

Это было поистине девственное поле, по меже которого, не помышляя перешагнуть через нее, бродил Белый со своими сим-

фониями. Все в этой области определялось инстинктом-вдохновением, всякая удача была делом случая, неожиданностью для самого поэта. Приходилось взрывать целину, пролагать тропинки в дремучих дебрях, ища опоры в опыте изобразительных искусств — главным образом живописи, уже за сорок лет до того выкинувшей лозунг раскрепощения материала. Это был путь рискованнейших аналогий, ежеминутных срывов, но выбора не было, и я вступил на него.

Прежде всего: в чем следовало искать объективных признаков тождества элементов двух различных искусств? Наивный параллелизм Рембо с его сонетом о цвете гласных был блестящим отрицательным примером субъективного подхода к вопросу. Надо было двигаться в диаметрально противоположном направлении. Это значило в первую очередь выбросить за борт всякую специфику: никаких конкретных красок, никаких конкретных звуков! Никаких метафор, которыми с отвратительным легкомыслием пользуются для установления соответствий между музыкой и архитектурой, поэзией и музыкой и т. д.!

Недисциплинированность собственной мысли, с трудом распутывавшей клубок дико сплетшихся понятий, была мучительна вдвойне: и сама по себе, и тем бездействием, на которое она обрекала меня как поэта. Бок о бок со мной кипела работа, с великолепной жизнерадостностью создавали картину за картиной Бурлюки, а я слонялся, как неприкаянный, из угла в угол, не решаясь взяться за перо.

Между «Ночным вокзалом», сложившимся по дороге в Чернянку, и «Людьми в пейзаже» или «Теплом», написанными две недели спустя, лежит не измеримая временем пропасть — бессонные ночи, проведенные в поисках проклятых «соответствий». Приступая к этим вещам, я уже знал, что мне дано перенести в них из опыта смежного искусства: отношения и взаимную функциональную зависимость элементов. Это было довольно общо, но все-таки позволяло ориентироваться.

Вооруженный каноном сдвинутой конструкции и своими композиционными навыками, я принялся за interieur.

В левом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей

в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буран. Таковы элементы «Тепла», какими их мог увидеть всякий, став на пороге спальни Людмилы Иосифовны.

Все это надо было «сдвинуть» метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив, однако, основных отношений между элементами. Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет, «чтобы не узнали», был для меня в ту пору грозным предостережением. Как «сдвинуть» картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям?

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка, — «аберрация первой ступени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в павлиний хвост — «аберрация второй степени». Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта.

Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных; вводя, скажем, в окне образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной кверху пяткой ребенка и таким способом удерживать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало сделать ее коррелятом первой, взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики.

Эта задача до такой степени поглощала все мое внимание, что об остальных элементах стихотворной речи я совершенно забыл: слово, подойдя вплотную к живописи, перестало для меня звучать. Только находясь в подобном состоянии, можно было написать «Людей в пейзаже» — вещь, в которой живописный ритм вытеснил последние намеки на голосоведение.

Эта немая проза преследовала определенные динамические задания: сдвинуть зрительные планы необычным употреблением предлогов и наречий. Возникшая отсюда ломка синтаксиса давала новое направление сказуемому, образуя в целом сложную систему взаимно пересекающихся осей. Вне всяких метафор, «Люди в пейзаже» были опытом подлинно кубистического построения словесной массы, в котором объективный параллелизм изобразительных средств двух самостоятельных искусств был доведен до предела.

В дальнейшем мне удалось отойти от этого опасного рубежа, отодвинуться назад, к артикуляционно-мелодическим истокам слова, а затем и к насыщению его смысловым содержанием, проделав таким образом полный круг. Оглядываясь назад на пройденный мною путь, я недоумеваю: стоило ли громоздить Пелион на Оссу, исступленно гоняясь за призраком абстрактной формы, чтобы уже через два с половиной года, признав ошибочность своих теоретических позиций, повернуть в диаметрально противоположную сторону — к утверждению единства формы и содержания как высочайшей реальности, раскрывающейся нам в искусстве? Или это было неизбежной болезнью роста, и незачем пенять на судьбу, если в результате яростной перетряски «наследства» я научился по-новому ценить уплотненное смыслом слово? <...>

X

Рождественские каникулы подходили к концу. Надо было уезжать из Чернянки: Николаю — в Петербург, в университет, мне — в Киев, Давиду и Владимиру — в Москву, на «Бубновый Валет».

Двадцать штук холстов, плод трехнедельной работы, просохшие и покрытые лаком, стояли в мастерской, готовые к отправке.

Но, прежде чем упаковывать их в ящики, им надлежало подвергнуться еще одной процедуре — обряду наречения. Пустить их в свет без имени нельзя было никак. Такую роскошь мог позволить себе Пикассо, Дерен и даже Делоне, но не русский художник.

Ярлык был необходим. Правда, в одиннадцатом году он еще не носил того программно-принципиального характера, который год спустя стал обязательным для всех явлений искусства, притязавших на общественное внимание. Он еще не оброс хвостом, не был снабжен «измом», без которого, как без штанов, уже следующей зимой нельзя было показаться в люди. Не будучи отмечена групповыми признаками, картина должна была, однако, уже в тот сезон хлестким названием выпирать из каталога, ошарашивать посетителя выставки.

Тематические обозначения поэтому никуда не годились, в них была передвижническая дряблость, свойственная установке на содержание.

Необходимо было в номенклатуре подчеркнуть формальный момент. Но как это сделать? Русской терминологии еще не существовало. Для выражения простейших обиходных понятий мы пользовались французскими терминами и уснащали свою речь «вале-рами» и «волюмами», так как они все же служили точками опоры более или менее четкой мысли.

И вот, в целях эпатирования публики, с одной стороны, и стремясь подчеркнуть, с другой, ироническое отношение к надоевшей нам иностранщине, я предложил Давиду использовать пародийный прием, обозначив вещи квазинаучными терминами, мольеровской латынью.

Он с восторгом ухватился за эту мысль и под мою диктовку, надрываясь от хохота, стал надписывать на обороте холста картину за картиной:

«Концепированная по ассирийскому принципу лейт-линия движения»...

«Синтетический пейзаж: элементы неба и моменты разложения плоскостей, интродуцированные в изображение с четырех точек зрения»...

«Перемена плоскостей проекции» и т. д.

Николай, исполнявший при Владимире обязанности Аарона, подсказывал ему между тем:

— Геотропизм... гелиотропизм...

Но Владимир, которому надоела греко-латинская тарабарщина, вдруг рявкнул:

— Чукурюк!

Это было великолепно.

Ошершавленная где-то в недрах бурлюковского подсознания рифма на его собственную фамилию была гениальным синтезом наших сложных счетов с Западом, выпрямляющимся достоинством независимого русского искусства, предтечей будетлянских лозунгов.

Чукурюком назвал Владимир свою последнюю картину, но по глубине и количеству пластов, которые прорвало это заумное слово, прежде чем распереть ему глотку, оно смело могло бы стать наименованием целого направления в живописи и поэзии.

Оно полностью заключало в себе то непосредственное ощущение эпохи и волевое отношение к ней, которые сильнее всяких априорных построений и отвлеченных идей способствуют возникновению новых школ.

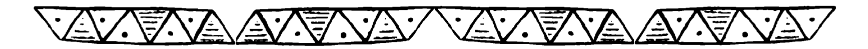
Оно было точным и красноречивым переводом на язык эмоций комплекса творческих возможностей, которые мы втискивали в понятие «Гилея».

И мы, конечно, пошли по пути наименьшего сопротивления, когда, еще начиненные гимназическими реминисценциями и уступая соблазну обставшей нас мифологии, назвали свое в Чернянке возникшее содружество томной «Гилеей», а не резавшим слух «Чукурюком».

Нас было четверо: над ворохом хлебниковских рукописей даже не маячила аистообразная тень их творца; они жили самостоятельной жизнью, отрешенной от его личной судьбы. Тем не менее никто из нас не представлял себе возможности нового объединения без участия Хлебникова.

Мы и не заметили, как стали гилейцами. Это произошло само собой, по общему молчаливому соглашению, точно так же, как, осознав общность наших целей и задач, мы не принесли друг другу ганнибаловых клятв в верности каким бы то ни было принципам.

И все же, разъезжаясь из Чернянки, мы не сомневались, что положили там начало не только прочной дружбе, но и новому направлению в русском искусстве, долженствующему на годы определить его пути. <...>



АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ

НАШ ВЫХОД

Детство и юность будетлян

<...> Осенью 1907 г. я впервые приехал в Москву. По инерции еще продолжал свои занятия живописью, хотя прибыл уже с некоторыми особыми «идеями».

Пописывал изредка и стишки. О них знакомая курсистка даже отозвалась похвально: «Это так же остро, как у Бодлера». Помню строчки:

Мой рот косноязычен,
Зубы желты,
Губа дрожит
И нос таит испуганность иголки...

Словом, меня бросало во все стороны. На этом распутьи меня выручил Д. Бурлюк. С ним я встретился в Москве еще в 1908 г. Мы много беседовали об искусстве, читали друг другу свои первые хромоногие литопыты. Бурлюк заражал неисчерпаемой жизнерадостностью, остротой, здоровым смехом. Прекрасное противоядие против жалобных стишков и захолустных теорий!..

Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления

Познакомился я с Бурлюками еще в Одессе. Насколько помню, в 1904—05 гг. существовавшее там общество искусств устроило очередную выставку, на которой всех поразили цветные картины Бурлюков.

Им пришлось выступить среди серовато-бесцветных холстов подражателей передвижникам. Картины Бурлюков горели и светились ярчайшими ультрамарином, кобальтом, светлой и изумрудной зеленью и золотом крона. Это все были plenair'ы, написанные пуантелью.

Помню одну такую картину. Сад, пропитанный летним светом и воздухом, и старуха в ярко-синем платье. Первое впечатление от картины было похоже на ощущение человека, вырвавшегося из темного подвала: глаз ослеплен могуществом света.

Фигуры, писанные Бурлюками, были несколько утрированы и схематичны, чтобы подчеркнуть то или иное движение или композицию картины, Бурлюки срезали линию плеча, ноги и т. д. Подчеркивание это необычно поражало глаз.

Впоследствии, когда я увидел Гогена, Сезанна, Матисса, я понял, что утрирование, подчеркивание, предельное насыщение светом, золотом, синькой и т. п. — все эти новые элементы, канонизированные теорией неоимпрессионизма, на самом деле были переходом к кубофутуризму.

Кроме красочной необузданности, у Бурлюков был еще трюк: их картины вместо тяжелых багетов или золоченых рам, тогда модных, окаймлялись веревками и канатами, выкрашенными в светлую краску. Это казалось мне шедевром выдумки. Публика приходила в ярость, ругала Бурлюков вовсю и за канаты, и за краски. Меня ругань эта возбуждала.

Я познакомился с Владимиром Бурлюком. Атлетического сложения, он был одет спортсменом и ходил в черном берете. В то время подобный костюм казался вызовом для всех.

В нашем живописном кругу трех братьев Бурлюков различали несколько своеобразно: Владимира звали «атлетом», младшего Николая — студентом, а «самого главного» — Давидом Давидовичем. Не знаю, что было бы, если бы я сразу встретился с Давидом Давидовичем, но, знакомясь с Владимиром, я не предчувствовал, что мы будем так близки во времена футуризма. Нечего говорить, что самую выставку Бурлюков и их картины я считал «своим», кровным.

Один из моих товарищей советовал мне ближе узнать этих художников. Я ухватился за эту мысль и еще до поездки в Москву собрался к Бурлюкам. Они жили в огромном имении графа

Мордвинова «Чернянках», где их отец был управляющим. Я предупредил телеграммой о своем визите. Но это оказалось лишним. У Бурлюков все было поставлено на такую широкую ногу, что моя ничтожная личность пропадала в общем хаосе. К управляющему сходилось множество народу, стол трещал от яств.

Давид Давидович встретил меня ласково. Он ходил в парусиновом балахоне, и его грузная фигура напоминала роденовского Бальзака. Крупный, сутулый, несмотря на свою молодость, расположенный к полноте, — Давид Давидович выглядел медведеобразным мастером. Он казался мне столь исключительным человеком, что его ласковость сначала была понята мною как снисходительность, и я приготовился было фыркать и дерзить. Однако недоразумение скоро растаяло.

Правильно, по-настоящему оценить Давида Давидовича на первых порах мешает его искусственный стеклянный глаз. У слепых вообще лица деревянны и почему-то плохо отображают внутренние движения. Давид Давидович, конечно, не слепой, но полузряч, и асимметричное лицо его одухотворено вполовину. При недостаточном знакомстве эта дисгармония принимается обыкновенно за грубость натуры, но в отношении Давида Давидовича это, конечно, ошибочно. Более тонкого, задушевного и обаятельного человека едва ли можно встретить.

Этот толстяк, вечно погруженный в какие-то искания, в какую-то работу, вечно суетящийся, полный грандиозных проектов, — заметно ребячлив. Он игрив, жизнерадостен, а порою и... простоват.

Давид Давидович очень разговорчив. Обыкновенно он сыплет словами — образными и яркими. Он умеет говорить так, что его собеседнику интересно и весело. Записывать свои мысли он не любит, и мне кажется, что все записанное не может сравниться с его живым словом. Это — замечательный мастер разговора.

К завтракам и обедам сходилась большая семья, масса знакомых, гостивших здесь, и все, кто имел дело к управляющему: врач, контрагенты.

Стол накрывался человек на сорок. Думается, что и у графа Мордвинова не было такого приема.

Кроме троих братьев Булюков, было еще три сестры. Старшая Людмила — тоже художница, две других — подростки.

За обедом Давид Давидович много болтал. Между прочим, мне памятен рассказ про каменную бабу, недавно отрытую им где-то в курганах. У бабы были сложены руки на животе. Давид Давидович острил:

— Из этого видно, что высокие чувства не были чужды этой богине.

С этой каменной бабой случилось нечто курьезное. Когда отец Бурлюков ушел на пенсию, граф разрешил ему вывезти домашние вещи на его, мордвиновский, счет. И вот каменная баба совершила путешествие по железной дороге из Тавриды к Бурлюкам в Москву, а там — никому не нужная — была брошена где-то на задворках.

После обеда, когда столовая пустела, братья Бурлюки, чтобы размяться, пускали стулья по полу, с одного конца громадной залы на другой. Запуская стул к зеркалу, Владимир кричал:

— Не рожден я для семейной жизни!

Затем мы шли в сад писать этюды. За работой Давид Давидович читал мне лекции по пленэру. Людмила Давидовна, иногда ходившая к нам на этюды, прерывала брата и просила его не мучить гостя словесным потоком. В ответ на это Давид Давидович сначала как-то загадочно, но широко и добродушно улыбался. Лицо его принимало детское, наивное выражение. Потом все это быстро исчезало, и Давид Давидович строго отвечал:

— Мои речи сослужат ему бóльшую пользу, чем шатанье по городским улицам и ухаживание за девицами!

Иногда лекции эти затухали сами собой, и тогда Давид Давидович многозначительно произносил свое обычное «ДДДа», упирая на букву «д». Некоторое время молча накладывал на холст пуантель. Затем вдруг принимался громогласно декламировать Брюсова, — почти всегда одно и то же:

Мчались мимо моторы, автомобили, кэбы,
Был неисчерпаем яростный людской поток...

Читал стихи он нараспев. Тогда я еще не знал этого стиля декламации, и он казался мне смешным, после я освоился с ним, привык к нему, теперь порой и сам пользуюсь им. Кроме строчек про моторы Давид Давидович читал мне множество других стихов, символистов и классиков. У него была изумительная память.

Читал он стихи, как говорится, походя, ни к чему. Я слушал его декламацию больше с равнодушием, чем с интересом. И казалось, что, уезжая из Чернянок, я заражен лишь живописными теориями пленэра. На самом деле именно там я впервые заразился бодростью и поэзией.

* * *

Бурлюк же познакомил меня в Москве с Маяковским. Вероятно, это было в самом начале 1912 г., где и как — точно не помню. Ничего не могу сказать и о нашей первой встрече.

Позже я постоянно видел Маяковского в «Школе живописи и ваяния» в столовке, в подвале. Там он обжирался компотом и заговаривал насмерть кассиршу, подавальщиц и посетителей.

Маяковский того времени — еще не знаменитый поэт, а просто необычайно остроумный, здоровенный парень лет 18—19, учившийся живописи, носил длинные до плеч черные космы, грозно улыбался. Рот у него был слегка завалившийся, почти беззубый, так что многие знакомые уже тогда звали его в шутку «стариком».

Ходил он постоянно в одной и той же бархатной черной рубахе, имел вид анархиста-нигилиста.

Помню наше первое совместное выступление, «первый бой» в начале 1912 г. на диспуте «Бубнового валета», где Маяковский прочел целую лекцию о том, что искусство соответствует духу времени, что, сравнивая искусство различных эпох, можно заметить: искусства вечного нет — оно многообразно, диалектично. <...>

Выступал с громким эффектом, держался свободно, волновался только внутренне. Это был первый диспут «Бубнового валета».

Бурлюк, Маяковский и я после этого предложили «Бубновому валету» (Кончаловскому, Лентулову, Машкову и др.) издать книгу с произведениями «будетлян». Название книги было «Пощечина общественному вкусу». Те долго канителились с ответом и наконец отказались. У «Бубнового валета» тогда уже был уклон в «мирискусстничество». А если прибавить эту последнюю оби-

ду, станет понятно, почему на следующем диспуте «валетов» мы с Маяковским жестоко отомстили им.

Во время скучного вступительного доклада, кажется Рождественского, при гробовом унылом молчании всего зала, я стал совершенно по-звериному зевать. Затем в прениях Маяковский, указав, что «бубнововалетчики» пригласили докладчиком аполлонщика Макса Волошина, заявил, перефразируя Кузьку Пруткова:

— Коль червь сомнения заполз тебе за шею,
Дави его сама, а не давай душить лакею.

В публике поднялся содом, я взбежал на эстраду и стал рвать прицепленные к кафедре афиши и программы.

Кончаловский, здоровый мужчина с бычьей шеей, кричал, звенел председательским звонком, призывал к порядку, но его не слышали. Зал бушевал, как море в осень.

Тогда заревел Маяковский — и сразу заглушил аудиторию. Он перекрыл свои голосом всех. Тут я впервые и «воочию» убедился в необычайной голосовой мощи разъяренного Маяковского. Он сам как-то сказал:

— Моим голосом хорошо бы гвозди в стенку вколачивать!

У него был трубный голос трибуна и агитатора.

В 1912—13 гг. я много выступал с Бурлюками, Маяковским, особенно часто с последним.

С Маяковским мы частенько цапались, но Давид Давидович, организатор по призванию и «папаша» (он был гораздо старше нас), все хлопотал, чтоб мы сдружились.

Обстоятельства этому помогли: я снял летом 1912 г. вместе с Маяковским дачу в Соломенной сторожке, возле Петровско-Разумовского.

— Вдвоем будет дешевле, — заявил Маяковский, а в то время мы порядком бедствовали, каждая копейка на учете. Собственно, это была не дача, а мансарда: одна комната с балконом. Я жил в комнате, а Маяковский на балконе:

— Там мне удобнее принимать своих друзей обоего пола! — заметил он.

Тут же, поблизости, через 1—2 дома, жил авиатор Г. Кузьмин и музыкант С. Долинский. Воспользовавшись тем, что оба они

были искренне заинтересованы новым искусством и к нам относились очень хорошо, Маяковский стал уговаривать их издать наше «детище» — «Пощечину». Книга была уже готова, но «бубнововалетчики» нас предали. А Кузьмин, летчик, передовой человек, заявил:

— Рискну. Ставлю на вас в ординаре!

Все мы радовались.

— Ура! Авиация победила!

Действительно, издатель выиграл — «Пощечина» быстро разошлась и уже в 1913 г. продавалась как редкость.

Перед самым выходом книги мы решили написать к ней вступительный манифест, пользуясь издательским благоволением к нам.

Я помню только один случай, когда В. Хлебников, В. Маяковский, Д. Бурлюк и я писали вместе одну вещь — этот самый манифест к «Пощечине общественному вкусу».

Москва, декабрь 1912 г. Собрались, кажется, у Бурлюка на квартире, писали долго, спорили из-за каждой фразы, слова, буквы.

Помню, я предложил: «Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина».

Маяковский добавил: «С парохода современности».

Кто-то «сбросить с парохода».

Маяковский: «Сбросить — это как будто они там были, нет, надо бросить с парохода...»

Помню фразу: «Парфюмерный блуд Бальмонта».

Исправление В. Хлебникова: «Душистый блуд Бальмонта» не прошло.

Еще мое: «Кто не забудет своей первой любви — не узнает последней».

Это вставлено в пику Тютчеву, который сказал о Пушкине: «Тебя ж, как первую любовь, России сердце не забудет».

Строчки Хлебникова: «Стоим на глыбе слова мы».

«С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество» (Л. Андреева, Куприна, Кузмина и пр.).

Хлебников, по выработке манифеста, заявил: «Я не подпишу это... Надо вычеркнуть Кузмина — он нежный». Сошлись на том, что Хлебников пока подпишет, а потом отправит письмо в ре-

дакцию о своем особом мнении. Такого письма мир, конечно, не увидел!

Закончив манифест, мы разошлись. Я поспешил обедать и съел два бифштекса сразу — так обессилел от совместной работы с великанами...

Не давая опомниться публике, мы одновременно с книгой «Пощечина общественному вкусу» выпустили листовку под тем же названием.

Хлебников особенно ее любил и, помню, расклеивал в вегетарианской столовой (в Газетном пер.) среди всяческих толстовских объявлений, хитро улыбаясь, раскладывал на пустых столах как меню. <...>

На обороте листовки были помещены для наглядности и сравнения «в нашу пользу» произведения: против текста Пушкина — текст Хлебникова, против Лермонтова — Маяковского, против Надсона — Бурлюка, против Гоголя — мой.

Меньше всего мы думали об озорстве. Но всякое новое слово рождается в корчах и под визги всеобщей травли. Нам, участникам, книги и декларации не казались дикими ни по содержанию, ни по оформлению. Думаю, что они не поразили бы и теперешнего читателя, не очень-то благоговеющего перед Леонидами Андреевыми, Сологубами и Куприными. Но тогдашние охранители «культурных устоев» из «Нового времени», «Русского слова», «Биржевки» и проч. устами Буренина, А. Измайлова, Д. Философова и др. пытались просто нас удушить.

Теперь эта травля воспринимается как забавный бытовой факт. Но каково было нам в свое время проглатывать подобные булыжники! А все они были в таком роде:

— Вымученный бред претенциозно-бездарных людей...

Это — улюлюканье застрельщика строкогонов А. Измайлова. От него не отставали Анастасия Чеботаревская, Н. Лаврский, Д. Философов и т. д. и т. д.

Писали они по одному рецепту:

— Хулиганы — сумасшедшие — наглецы.

— Такой дикой бессмыслицей, бредом больных горячкой людей или сумасшедших наполнен весь сборник...

Бурлюков
дураков

И Крученых напридачу
На Канатчикову дачу...

и т. д.

Таково было наше первое боевое «крещение»!..

* * *

Тот же Бурлюк познакомил меня с Хлебниковым где-то на диспуте или на выставке. Хлебников быстро сунул мне руку. Бурлюка в это время отозвали, мы остались вдвоем. Я мельком оглядел Хлебникова.

В начале 1912 г. ему было 27 лет. Поражали высокий рост, манера сутулиться, большой лоб, взъерошенные волосы. Одет был просто — в темно-серый пиджак.

Я еще не знал, как начать разговор, а Хлебников уже забросал меня мудреными фразами, пришиб широкой ученостью, говоря о влиянии монгольской, китайской, индийской и японской поэзии на русскую.

— Проходит японская линия, — распространялся он. — Поэзия ее не имеет созвучий, но певуча... Арабский корень имеет созвучия...

Я не перебивал. Что тут отвечать? Так и не нашелся.

А он беспощадно швырялся народами.

— Вот академик! — думал я, подавленный его эрудицией. Не помню уж, что я бормотал, как поддерживал разговор.

В одну из следующих встреч, кажется, в неряшливой и студенчески-голой комнате Хлебникова, я вытащил из коленкоровой тетрадки (зампортфеля) два листка — наброски, строк 40—50 своей первой поэмы «Игра в аду». Скромно показал ему. Вдруг, к моему удивлению, Велимир уселся и принялся приписывать к моим строчкам сверху, снизу и вокруг — собственные. Это было характерной чертой Хлебникова: он творчески вспыхивал от малейшей искры. Показал мне испещренные его бисерным почерком странички. Вместе прочли, поспорили, еще поправили. Так неожиданно и непроизвольно мы стали соавторами.

Первое издание этой поэмы вышло летом 1912 г. уже по отъезде Хлебникова из Москвы (литография с 16-ю рисунками Н. Гончаровой).

Об этой нашей книжке вскорости появилась большая статья именитого тогда С. Городецкого в солидно-либеральной «Речи». Вот выдержки:

«Современному человеку ад действительно должен представляться, как в этой поэме, — царством золота и случая, гибнущего в конце концов от скуки...

Когда бы выходило “Золотое руно” и объявило свой конкурс на тему “Черт” — эта поэма наверняка получила бы заслуженную премию».

Уснащено обширными цитатами. Я был поражен. Первая поэма — первый успех.

Эта ироническая, сделанная под лубок издевка над архаическим чертом быстро разошлась.

Перерабатывали и дополняли ее для второго издания 1914 г. мы опять с Хлебниковым. Малевали черта на этот раз К. Малевич и О. Розанова.

Какого труда стоили первые печатные выступления! Нечего и говорить, что они делались на свой счет, а он был вовсе не жирен. Проще — денег не было ни гроша. И «Игру в аду», и другую свою тоже измывательскую книжечку «Старинная любовь» я переписывал для печати сам литографским карандашом. Он ломок, вырисовывать им буквы неудобно. Возился несколько дней.

Рисунки Н. Гончаровой и М. Ларионова были, конечно, дружеской бесплатной услугой. Три рубля на задаток типографии пришлось собирать по всей Москве. Хорошо, что типограф посчитал меня старым заказчиком (вспомнил мои шаржи и открытки, печатанные у него же!) и расщедрился на кредит и бумагу. Но выкуп издания прошел не без трений. В конце концов, видя, что с меня взятки гладки, и напуганный моим отчаянным поведением, дикой внешностью и содержанием книжек, неосторожный хозяйчик объявил:

— Дайте расписку, что претензий к нам не имеете. Заплатите еще три рубля и скорее забирайте свои изделия!

Пришлось в поисках трешницы снова обегать полгорода. Торопился. Как бы типограф не передумал, как бы дело не провалилось...

Примерно с такой же натугой печатал я и следующие издания «ЕУЫ» (1913—1914 гг.). Книги «Гилей» выходили на скромные

средства Д. Бурлюка. «Садок судей» I и II вывезли на своем горбу Е. Гуро и М. Матюшин.

Кстати, «Садок судей» I — квадратная пачка серенькой обойной бумаги, односторонняя печать, небывалая орфография, без знаков препинания (было на что взглянуть!) — мне попался впервые у В. Хлебникова. В этом растерзанном и зачитанном экземпляре я впервые увидел хлебниковский «Зверинец» — непревзойденную, насквозь музыкальную прозу. Откровением показался мне и свежий разговорный стих его же пьесы «Маркиза Дезес», оснащенный редкостными рифмами и словообразованиями.

Чтобы представить себе впечатление, какое тогда производил сборник, надо вспомнить его основную задачу — уничтожающий вызов мракобесному эстетизму «аполлонов». И эта стрела попала в цель! Недаром после реформы правописания аполлонцы, цепляясь за уничтоженные яти и еры, дико верещали (см. № 4—5 их журнала за 1917 г.):

— И вместо языка, на коем говорил Пушкин, раздастся дикий говор футуристов.

Так озлило их, такие пробоины сделало в их бутафорских «рыцарских щитах», так запомнилось им даже отсутствие этого достолюбезного «ятя» в «Садке»!..

Моя совместная с Хлебниковым творческая работа продолжалась. Я настойчиво тянул его от сельских тем и «древлего словаря» к современности и городу.

— Что же это у вас? — укорял я. — «Мамоньки, уже коровоньки ревмя ревут». Где же тут футуризм?

— Я не так написал! — сердито прислушиваясь, наивно возражал Хлебников, — у меня иначе: «Мамонько, уж коровушки ревмя ревут, водиченьки просят сердечные...» («Девий бог»).

Признаться, разницы я не улавливал и прямо преследовал его «мамонькой и коровонькой».

Хлебников обижался, хмуро горбился, отмалчивался, но понемногу сдавался. Впрочем, туго.

— Ну вот, про город! — объявил он как-то, взъерошив волосы и протягивая мне свеженаписанное. Это были стихи о хвосте мавки-ведьмы, превратившемся в улицу:

А сзади была мостовой
с концами ярости вчерашней
ступала ты на пальцы башни,
рабы дабы
в промокших кожах
кричали о печали,
а ты дышала пулями в прохожих.
И равнодушно и во сне
они узор мороза на окне.
Да эти люди иней только,
из пулеметов твоя полька
и из чугунного окурка
твои Чайковский и мазурка...

Я напечатал эти стихи в «Изборнике» Хлебникова.

Такой же спор возник у нас из-за названия его пьесы «Оля и Поля».

— Это «Задушевное слово», а не футуризм! — возмущался я и предложил ему более меткое и соответствующее пьеске — «Мирсконца», которым был озаглавлен еще наш сборник 1912 г.

Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склонять:

— Мирсконца, мирсконцой, мирсконцом.

Кстати, вспоминаю, как в те годы Маяковский острил:

— Хорошая фамилия для испанского графа — Мирсконца (ударение на «о»).

Если бы не было у меня подобных стычек с Хлебниковым, если бы я чаще подчинялся анахроничной певучести его поэзии, мы несомненно написали бы вместе гораздо больше. Но моя ерошливость заставила ограничиться только двумя поэмами, уже названной «Игрой» и «Бунтом жаб», написанными в 1913 г. (напечатано во II томе собрания сочинений Хлебникова).

Правда, сделали совместно также несколько мелких стихов.

Резвые стычки с Виктором Хлебниковым (имя Велимир — позднейшего происхождения) бывали тогда и у Маяковского. Вспыхивали они и за работой. Помню, при создании «Пощечины» Маяковский упорно сопротивлялся попыткам Велимира отяготить манифест сложными и вычурными образами, вроде: «Мы будем тащить Пушкина за обледенелые усы». Маяковский боролся за краткость и ударность.

Но часто перепалки возникали между поэтами просто благодаря задорной и неисчерпаемой говорливости Владимира Владимировича. Хлебников забавно огрызался.

Помню, Маяковский как-то съязвил в его сторону:

— Каждый Виктор мечтает быть Гюго.

— А каждый Вальтер — Скоттом! — моментально нашелся Хлебников, парализуя атаку.

Такие столкновения не мешали их поэтической дружбе. Хлебникова, впрочем, любили все будетляне и высоко ценили.

Первые в России вечера речетворцев

Наши книги шли нарасхват. Но общения только с читателями нам было мало. Оно казалось нам слишком далеким и осложненным. Боевому характеру наших выступлений нужна была непосредственная связь со всем молодым и свежим, что не было задушено чиновничьей затхлостью тогдашних столиц.

На улицу, футуристы,
барабанщики и поэты!

Этот лозунг мы осуществляли с первых же дней нашей борьбы за новое искусство. Мы вынесли поэзию и живопись, теоретические споры о них, уничтожающую критику окопавшегося в академиях и «аполлонах» врага — на эстраду, на подмостки публичных зал.

В 1913 г. в Троицком театре (Петербург) общество художников «Союз молодежи» устроило два диспута — «О современной живописи» (23 марта) и «О современной литературе» (24 марта).

Первый диспут состоялся под председательством Матюшина, выступали: я, Бурлюки, Малевич и др. Публика вела себя скандально.

В этот вечер я говорил о кризисе и гибели станковой живописи (предчувствуя появление плаката и фотомонтажа).

Малевич, выступавший с докладом, был резок. Бросал такие фразы:

— Бездарный крикун Шаляпин...

— Вы, едущие в своих таратайках, вы не угонитесь за нашим футуристическим автомобилем!

Дальше, насколько помню, произошло следующее:

— Кубисты, футуристы непонятны? — сказал Малевич. — Но что же удивительного, если Серов показывает... — он повернулся к экрану, на котором в это время появилась картинка из модного журнала.

Поднялся невероятный рев, пристав требовал закрытия собрания, пришлось объявить перерыв.

На втором диспуте на эстраде и за кулисами был почти весь «Союз молодежи». Около меня за столом сидела Е. Гуро. Она была уже больна, на диспут могла приехать только в закрытой карете и в тот вечер не выступала.

Диспут открыл Маяковский своим кратким докладом-обзором работы поэтов-футуристов. Цитировал стихи свои, Хлебникова, Бурлюка, Лившица и др.

Особенно запомнилось мне, как читал Маяковский стихи Хлебникова. Бронебойно грохотали мятежные:

Веселош, грехош, святош
Хлябиматствует лютеж
И тот, что стройно с стягом шел,
Вдруг стал нестройный бегущел.

Эти строчки из поэмы Хлебникова «Революция» были напечатаны в «Союзе молодежи» по цензурным условиям под названием «Война — смерть».

Кажется, никогда ни до, ни после этого публика не слыхала от Маяковского таких громовых раскатов баса и таких необычных слов!

Затем выступал Д. Бурлюк. Начал он с такой фразы:

— Лев Толстой — старая сплетница!

В публике тотчас же раздался шум, свист, крики:

— Долой!

— Нас оскорбляют!

Бурлюк напрасно поднимал руку, взывал:

— Позвольте объясниться!

Опять ревели:

— Долой! Долой!

Пришлось мне спасать положение. Шепнув Бурлюку «замолчи!», обратился к публике:

— Я хочу сообщить вам нечто важное!

Публика насторожилась и притихла.

— Один оратор в английском парламенте заявил: «Солнце восходит с запада». Ему не дали говорить. На следующем заседании он снова выступил и сказал: «Солнце восходит с запада». Его прервали и выгнали. Наконец в третий раз его решили выслушать, и ему удалось закончить фразу: «Солнце восходит с запада — так говорят дураки и невежды». Напрасно и вы не дослушали Бурлюка...

После этого я ополчился на поэтов за то, что они употребляют «заезженные» дешевые рифмы.

— Такие рифмы, как «бога — дорога», «сны — весны», назойливо долбят уши. Мы за то, чтобы рифма была не кол, но укол. Хороший ассонанс, звуковой намек лучше, чем заношенная, застиранная полная рифма.

Говорю и вижу: в 6—7 ряду А. Блок. Скрестил руки, откинул голову и заслушался. Припоминаю: а ведь я цитировал его рифмы! Взял да еще прибавил что-то по его адресу.

В это время в партере взвился голубой воздушный шар. И его полет удачно аккомпанировал речам о легком звуковом уколе, о воздушности рифмы...

Публика сама нашла блестящее оформление для вечера будетлян!.. <...>

Первые в мире спектакли футуристов

Одно дело — писать книги, другое — читать доклады и доводить до ушей публики стихи, а совсем иное — создать театральное зрелище, мятеж красок и звуков, «будетлянский зерцог», где разгораются страсти и зритель сам готов лезть в драку!

Показать новое зрелище — об этом мечтали я и мои товарищи. И мне представлялась большая сцена в свете прожекторов (не впервые ли?), действующие лица в защитных масках и напружиненных костюмах — машинообразные люди. Движение, звук — все должно идти по новому руслу, дерзко отбиваясь от кисло-сладенького трафарета, который тогда пожирал все...

Общество «Союз Молодежи», видя засилье театральных старичков и учитывая необычайный эффект наших вечеров, реши-

ло поставить дело на широкую ногу, показать миру «первый футуристический театр». Летом 1913 г. мне и Маяковскому были заказаны пьесы. Надо было их сдать к осени.

Я жил в Усикирке (Финляндия) на даче у М. Матюшина, обдумывал и набрасывал свою вещь. Об этом записал тогда же (книга «Трое» — 1913 г.):

«Воздух густой как золото... Я все время брожу и глотаю... Незаметно написал “Победу над солнцем” (опера); выявлению ее помогали толчки необычайного голоса Малевича и “нежно певшая скрипка” дорогого Матюшина.

В Кунцеве Маяковский обхватывал буфера железнодорожного поезда — то рождалась футуристическая драма!»

Когда Маяковский привез в Питер написанную им пьесу, она оказалась убийственно коротенькой — всего одно действие, на 15 минут читки!

Этим никак нельзя было занять вечер. Тогда он срочно написал еще одно действие. И все же (забегая вперед) надо отметить, что вещь была так мала (четыреста строк!), что спектакль закончился около 10 час. вечера (начавшись в 9). Публика была окончательно возмущена!

Маяковский до того спешно писал пьесу, что даже не успел дать ей название, и в цензуру его рукопись пошла под заголовком: «Владимир Маяковский. Трагедия». Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого нового названия уже не разрешал, а Маяковский даже обрадовался:

— Ну, пусть трагедия так и называется «Владимир Маяковский»!

У меня от спешки тоже получились некоторые недоразумения. В цензуру был послан только текст оперы (музыка тогда не подвергалась предварительной цензуре), и потому на афише пришлось написать:

Победа над солнцем.
Опера А. Крученых.

М. Матюшин, написавший к ней музыку, ходил и все недовольно фыркал:

— Ишь ты, подумаешь, композитор тоже — оперу написал!

Художник Малевич много работал над костюмами и декорациями к моей опере. Хотя в ней и значилась по афише одна жен-

ская роль, но в процессе режиссерской работы и она была выброшена. Это, кажется, единственная опера в мире, где нет ни одной женской роли!

Афиши о спектаклях футуристов были расклеены по всему городу. Одна из них — литографированная, с огромным рисунком О. Розановой, где в призмах преломлялись цвета белый, черный, зеленый, красный, образуя вертящуюся рекламу, — невольно останавливала внимание.

Текст афиши был краток:

Первые в мире
Постановки футуристов театра.
2, 3, 4 и 5 декабря 1913 г.
Театр «Луна-Парк» Офицерская, 39.

Вторая афиша, более подробная, была напечатана красной краской с черным рисунком Д. Бурлюка посередине. <...>

МАРИЯ СИНЯКОВА

(ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ)

Встреча с Маяковским — еще до знакомства — произошла совершенно случайно. Просто мы ходили с сестрой Зиной по бульвару, и он к нам подошел, не будучи абсолютно знаком с нами.

Тут что интересно? Сама фигура Маяковского, какой он тогда был. Он был весь в черном: в черном плаще, в черной шляпе, широкополой, и бросалась в глаза огромная роза, вдетая в петличку плаща, бледно-розовая. Это 1912 или 1913 год. Он был очень скромный, застенчивый и неловкий. Разговоры велись все вокруг розы, — в общем-то, я не помню. Но единственное, что я запомнила, это то, что он мне сказал: «Вы такая высокая, должно быть, вы добрая».

Мы даже не знали, кто он такой, и мы не назвали своих имен, а, наоборот, скрыли. Но вскоре мы узнали его имя. Он был ученик Училища живописи, а с (Д. Д.) Бурлюком мы были еще раньше знакомы — по линии живописи (Уречин учился в Москве с Бурлюком). Зина жила тогда в Москве, а я просто к ней приехала, я училась в Харькове в Училище живописи.

Потом я встретилась с Маяковским уже после встречи его с Бурлюком, когда они объявили себя футуристами. Бурлюк привел Маяковского к нам в дом, и тут я его узнала.

Кроме того, интересно, что он познакомился также и с другой моей сестрой, но отдельно. В Петровском парке на лодке они катались. Там были Зина и Оксана. Но Зина была старше нас, а мы уже как девочки были возле Зины, и я думаю, она тут сыграла главную роль. Она вообще его интересовала.

Мы тогда восприняли футуризм с восторгом. Когда Бурлюк к нам пришел, они уже были футуристами. Оксана еще не была замужем за Асеевым, но Николай Николаевич вошел в нашу се-

мью задолго до женитьбы, еще по Харькову. Мы прошли большую поэтическую школу именно из-за Николая Николаевича. У него уже были определенные левые вкусы. Так что когда появились футуристы, это совершилось для нас последовательно.

В Москве мы не жили постоянно. В то время у нас бывал еще Игорь Терентьев (он писал пьесы), потом Гордеевы, Петников. Из художников бывал только Бурлюк. Познакомил с ним Уречин.

Бурлюк был человек довольно лирический, все время читал стихи, и свои тоже стихи часто читал. Но это еще до Маяковского. Когда появился Маяковский, он больше читал стихи Маяковского и Хлебникова.

Хлебников появился у нас позднее, когда Маяковский носил желтую кофту, тогда облик его вполне уже сформировался. Привел его Бурлюк. Он всех футуристов ввел к нам.

С Пастернаком мы познакомились гораздо раньше, и не по линии Бурлюка, а по линии Николая Николаевича.

Хлебников был совершенно изумительный красавец, элегантный человек. У него был серый костюм, хорошо сшитый. Фигура у него была совершенно изумительная. Красивее Хлебникова я никого не видела. Он был в котелке. Все, что было дальше, ничего общего с этим не имело. Говорил он тихо и отрывисто, но тех странностей, которые потом у него появились, совершенно тогда не было. Он был очень замкнутый, почти никогда не смеялся, только улыбался, громкого смеха никогда не было. Но что он был изумительный красавец, это действительно так. Костюм на нем выглядел элегантно. Был он немножко сутулый. Мы были горячие поклонницы тогда и его, и Маяковского.

Потом появились у него странности, и это очень прогрессировало. Говорят, что у него была шизофрения. Но это такая болезнь, которую мы разобрать не можем.

Он во всех по очереди был влюблен, и, кроме основных, он влюблялся и попутно, так что это была сплошная влюбленность. Но легкомыслие невероятное просто при этом было. Я хочу сказать, что если он увлекался одной, то это длилось очень недолго. Правда, не увлекался он только Надеждой почему-то. Достаточно было быть недурной собой чуть-чуть, чтобы он был увлечен.

Мы его целовали. Он был как младенец, как ребенок, относиться к нему как к взрослому было совершенно невозможно.

Это проявлялось в каждой мелочи у него. Как дети шести лет ведут себя, так же и он себя вел. Например, такая подробность. Как-то Брики ему подарили великолепную шубу со скунсовым воротником. Все принимали в нем участие вообще. Но это было почти безнадежно. Он к нам приехал поздней весной в этой шубе, когда уже было жарко, и почему-то ему пришла такая фантазия: он ее разорвал, отделил от меха, мех снял и начал прогуливаться в одном ватине; или наденет в жару верх с меховым воротником и ходит как Евгений Онегин, — он за ним, как плащ, волочится, а сам идет босой. Ну, в последнем ничего особенного не было, мы все тогда ходили босые, было лето, сад был большой.

Или, например, если посмотреть его комнату. Там довольно много было комнат у нас на даче, и у него комната была отдельная. Если ему прибрать комнату, постель — наутро все это будет абсолютно перевернуто. Рукописи его валялись по всей комнате, просто как мусор, и для того, чтобы они не погибали, мы запирали комнату, а он лазил в окно.

Называли мы его или Дума, или Витюша. Он сворачивал все свои бумаги, как мусор, и клал в наволочку. В этом отношении взять его как-нибудь в руки было совершенно невозможно. Если ему давали простыни, они все равно валялись на полу, а он спал на матрасе.

И вместе с тем он очень трезво, очень холодно и очень критически относился к людям и недоверчив часто бывал к людям, с одной стороны, но, с другой стороны, это был совсем младенец. Он был в университете на математическом факультете, но окончил или нет, не знаю. В последнее время он уже не учился в университете.

Когда они бывали с Маяковским, Маяковский к нему очень нежно относился. А Хлебников к нему? Почтительно или любовно — это не подходит, дружески — тоже нет. Я просто не могу найти слова. С признанием Маяковского — вернее так сказать. Хлебников его стихи иногда читал, бормотал.

О политике, мне кажется, у него были детские представления. Он хотел поехать на фронт. Но почему? Потому что моя двоюродная сестра Вера поехала на фронт со своим мужем. Хлебников был в нее влюблен, он даже меня спрашивал: «Куда мне ехать? Поехать ли и мне туда?» Я говорю: «Нет, Витюша, езжай-

те-ка вы лучше в Астрахань, к родным». Но туда он не поехал и попал в Персию.

Это гофмановская фигура, совершенно, фантастика сплошная.

Иногда он вызывал смех, иногда нельзя было не смеяться. Например, в период, когда он был влюблен в Веру, он захотел понравиться, и вот он принарядился. У него были такие ботинки солдатские с обмотками, и подметки у них отстали; и вот он их привязал какими-то веревочками, а костюм у него был — сюртук длиннополый, обтянутые брюки черные, воротничка не было, грудь была открыта совершенно, он приколол огромную белую астру и попросил, чтобы его напудрили. Ну, что же, мы его напудрили.

Вот такая фигура. Это когда был уже сильный голод. Мы тогда жили в Красной Поляне. Хлеба не было. Раз Хлебников говорит: «А ведь лягушки вкусные, во Франции их едят». Я говорю: «Давайте попробуем». Он поймал несколько, и мы зажарили. И представьте себе, действительно было вкусно, как куриное мясо. Потом он попросил приготовить ему еще улиток. Мы ему нажарили. Ничего, только очень жесткое мясо было. Он ел с удовольствием, но, правда, мы сделали их с маслом и с яйцами.

О Хлебникове можно бесконечно говорить.

Бурлюк Маяковского водил, как поводырь медведя. Он так и рекомендовал его: «Гениальный поэт — Маяковский». И в этот период Маяковский был очень веселый, энергичный, это огонь был. А дальше он все мрачнее и мрачнее становился. Маяковский все время читал стихи, как только приходил, запоем совершенно. Его не надо было просить. Свои стихи читал.

Бурлюк в него был совершенно влюблен. Потом, у Бурлюка было такое свойство, что он вдохновлял людей, внушал веру в себя, как никто другой, такое любование, внимательное отношение у него было к чужому творчеству. В нем было заложено огромное отцовство, везде он выкапывал какие-то таланты. Так же он относился и к Хлебникову.

С Каменским Васей тоже была дружба у Маяковского. На выступлениях я бывала в Политехническом музее еще до войны и во время войны. Зал очень реагировал на их выступления, очень волновался, неспокойно было. Сказать, что отрицательно относились, я бы не могла, они, безусловно, публику захватыва-

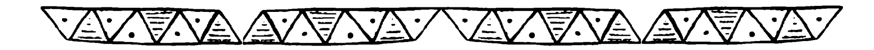
ли. Само по себе это было тогда появление скандальное, и просто спокойно не могло пройти такое явление.

Из общих знакомых того периода я помню Шехтель Веру Федоровну — художницу. Хорошенькая была девушка, пухленькая, розовенькая. Маяковский, говорят, ею увлекался. Поговаривали даже как будто о женитьбе. Знала я ее брата Жегина, потом Васю Чекрыгина. Чекрыгин был очень талантливый художник, мистик. Я с ним не говорила на религиозные темы, но можно судить по его вещам. Жегина я мало знаю. А Маяковский с Чекрыгиным был связан. Я видела вещи Чекрыгина на выставках. У него остались жена и дочка. Я думаю, что у них хранятся его вещи.

На футуристических выставках мы всегда бывали, на выставке М. Ларионова и Н. Гончаровой. Маяковский тоже выставлялся. Он был футурист в живописи и кубист... И я думаю, что он в то время считал это серьезным для себя. Он сам не знал, что он — поэт. У меня такое впечатление, что он познал себя как поэта через Бурлюка.

Я видела, как рисует Маяковский в студии у Бурлюка, в доме Нирнзее. Это была самая настоящая художественная студия. В тот период они уже выступали как поэты. Там было много картин, у Бурлюка, были натурщики. Я помню, как Бурлюк и Маяковский рисовали портрет сестры Веры. Бурлюк же — очень хороший художник. То, что он рисует сейчас, — это совсем не характерно для Бурлюка. У него очень хорошие вещи периода импрессионизма, до кубизма, это самый его интересный живописный период. Назвать его дилетантом в живописи нельзя, — он — большой мастер. А в поэзии он скорее больше интуит, знаток.

Для Бурлюка живопись была его основной профессией, а Маяковский тоже был художник способный. До мастерства дело не дошло, он так и остался учеником этого периода. Но все-таки отпечаток у него остался того, что он — художник: чувство вещей, чувство красок. <...>



ВАДИМ БАЯН

(ПЕРВАЯ ОЛИМПИАДА ФУТУРИСТОВ)

«Трехкамерное сердце» *

«Спешное. <...>

Я на днях познакомился с поэтом Влад. Влад. Маяковским, и он — гений. Если он выступит на наших вечерах, это будет нечто грандиозное. Предлагаю включить его в нашу группу. Переговорите с устроителем. Телеграфируйте...»

Так писал мне Игорь Северянин из Петербурга в Крым в декабре 1913 года. <...>

В эту осень футуристы всех разновидностей, без различия направлений, единым фронтом вышли на бой со старым миром искусства, а наиболее активная часть во главе с Игорем Северяниным организовала турне, чтобы громко пронести по городам России свои идеи. По лихорадочному тону письма уже прославленного в то время Северянина и по бешеному вою газетных статей было видно, что в литературу пришел какой-то «небоскреб», который своим появлением повысил температуру общества. В это время Маяковский уже грохотал в Харькове и делал наскоки на другие города. Казалось, это двигалась по городам ходячая колокольня, которая гудела на всю Россию. А когда красными галками полетели сообщения о желтой кофте, я вспомнил сухую, красиво отлитую фигуру в оранжевой кофте с черным самовязом, которую всего лишь месяц назад я видел в Петербурге, в Тенишевском зале, на лекции Чуковского «О русских футуристах», всколыхнувшей тогда весь литературный Петербург. Я сидел во втором ряду как раз позади Маяковского, сидевшего в первом ряду в окружении всех московских футуристов, вплоть до Алексея Крученых, который по просьбе Чуковского для иллюстра-

* Выражение Маяковского. В тексте дается пояснение.

ции лекции, а может быть, просто для удовольствия публики тут же вместе с Игорем Северяниным выступил со стихами и в заключение живописно стукнулся лбом об стол.

Пожар футуризма охватил всю наиболее взрывчатую литературную молодежь. Хотелось культурной революции и славы... Воспаленные поэты, по мере своих материальных возможностей, метались по всей стране, жили в поездах всех железных дорог и на страницах всех газет.

Живя наполовину в Петербурге, штаб-квартиру в то время я имел в Симферополе, где жила моя мать, а так как подготовку турне товарищи возложили на меня, то отправным пунктом нашего литературного похода я эгоистически избрал Симферополь, куда я приехал из Петербурга отдыхать после кипучей работы по подготовке к выходу в свет в издании «Т-ва Вольф» моей книги «Лирический поток».

От предложения Северянина меня залихорадило, тем более что «идеолог» нашей группы, директор «Петербургского глашатая» Иван Игнатьев, который должен был выступать с докладом «Великая футурналия», косвенно уведомил меня о предполагавшемся самоубийстве (в начале декабря он писал: «если умру, память мою почтите вставанием», а 20 января — зарезался). И конечно, не пополнить группу такой крупной силой, как Маяковский, было бы непростительной ошибкой. <...>

За десять дней до нашего выступления, а именно 28 декабря старого стиля, в 11 часов утра, по прибытии с севера курьерского поезда, у меня в квартире раздался настойчивый звонок и в переднюю бодро вошли два высоких человека: впереди, в черном — Северянин, а за ним весь в коричневом — Маяковский. Черного у него были только глаза да ботинки. Его легкое пальто и круглая шляпа с опущенными полями, а также длинный шарф, живописно окутавший всю нижнюю часть лица до самого носа, вместе были похожи на красиво очерченный футляр, который не хотелось ломать, но... Маяковский, по предложению хозяев, быстро распахнул всю свою коричневую «оправу», и перед нами предстала тонкая с крутыми плечами фигура, которая была одета в бедную, тоненькую синюю блузу с черным самовязом и черные брюки и на которой положительно не хотелось замечать никаких костюмов, настолько личная сила Маяковского затуше-

вывала недостатки его скромного туалета. Он был похож на Одиссея в рубище. По ту сторону лица таились пороховые погреба новых идей и арсенал невиданного поэтического оружия. В теле Маяковского к этому времени уже не осталось ни одного юношеского атома. С виду это был совершенно развившийся мужчина лет двадцати пяти, хотя на самом деле ему было всего только двадцать. Его тяжелые, как гири, глаза, которые он, казалось, с трудом переваливал с предмета на предмет, дымились гневом отрицания старого мира, и весь он был чрезвычайно колоритен и самоцветен, вернее — был похож на рисунок, который закончен во всех отношениях. В общем, этот человек носил в себе огромный заряд жизненной силы и поистине «трехкамерное сердце», как он сам сказал о себе. Гости наполнили мою квартиру смесью гремучего баса Маяковского с баритональным тенором Северянина, и если Северянин весь излучался лирикой, то за Маяковским нахлынуло целое облако каких-то космических настроений. Маяковский говорил чрезвычайно красочно и без запинок. Во рту этого человека, казалось, был новый язык, а в жилах текла расплавленная медь. Чувствовалось, что именно этот поэт по-настоящему ранит нашу обленившуюся эпоху. Северянин бывал у меня и раньше и чувствовал себя как дома, а Маяковский вообще не знал, что такое «дома» и «не дома», в нем светился тот «гражданин мира», который в проекте у строителей коммунизма. С первой же минуты нашего знакомства мы заговорили на одном языке, а после завтрака, перейдя в мой рабочий кабинет, уже включились в обсуждение повестки текущего дня и программы будущих выступлений. Это историческое совещание по вопросу реорганизации нашего турне носило почти фантастический характер. Наше общее кипение не поддавалось описанию. Перекрестный огонь предложений был неповторим. Мы зарылись в хаосе самых сногсшибательных предложений, — нам предстояло выработать маршрут, очертить облик наших выступлений и создать крепкую группу выступающих. Маяковский, крупно шагая, все время быстро ходил взад и вперед по комнате. Наконец, когда неразбериха предложений достигла апогея, он решил продиктовать:

— Я предлагаю турне переименовать в Первую олимпиаду футуристов и немедленно вызвать Давида Бурлюка.

Он тут же сел за стол и начал составлять основной текст афиши (рукописи Маяковского у меня сохранились, и я содержание предложенной им афиши привожу в точности). Спотыкаясь пером по бумаге, он написал следующее:

«ПЕРВАЯ ОЛИМПИАДА
РОССИЙСКОГО ФУТУРИЗМА
ПОВЕДЕТ СОСТЯЗАЮЩИХ
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ
I. МЫ

Новые гунны. О меди и о мясе. Гении без костюма. Зачем узоры на лицах и галстуках из аршина весны? Если есть Давид Бурлюк, значит "стальные грузные чудовища" нужнее Онегина, а если пришел Игорь Северянин, то значит "Crème de Violettes" глубже Достоевского. Я какой?

II. СОСТЯЗАЮТСЯ:
ВАДИМ БАЯН (стихи)
ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН (поэзы)
ДАВИД БУРЛЮК (стихи)
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ (стихи и куски трагедии, шла в Петербурге, театр Комиссаржевской)».

Вслед за афишей он написал бесхозяйственную по размерам телеграмму Бурлюку в Херсон и набросал такой грандиозный маршрут, для прохождения которого потребовалось мобилизовать двух устроителей. В маршрут входило двадцать крупнейших городов России, в том числе и обе столицы. В карте поэта скрещивались такие амплитуды, как «Тифлис—Петербург», «Варшава—Саратов». Все предложения Маяковского как организатора Первой олимпиады футуристов были приняты, разработаны и немедленно двинуты в ход. В группу, намеченную нами, из прежней группы, кроме меня и Северянина, был включен только Иван Игнатьев, понравившийся Маяковскому своим выражением: «Неверие — величайшая вера самому себе».

Заговор общества

Стоит ли говорить, какой поднялся вой в редакциях местных газет, когда мы растелефонили по городу свою программу, включив в нее и тезисы доклада Игнатьева о «механическом по-

томстве», о «дыре Корнея Чуковского» и о «вентиляторе бесконечности»... Газеты уже не раз сообщали о «грозящем нашествии футуристов» и предостерегали публику не ловиться на удочку «этих шарлатанов». Мое чисто случайное невыступление на вечере студентов, которым я обещал выступить, они преподносили как факт, характеризующий всех футуристов. Надо сказать, что мнение общества к приезду футуристов «обрабатывалось» всеми находившимися в то время в Симферополе литераторами. Против футуристов в городе профилактически был проведен целый ряд докладов и диспутов, на которых оставалось только решить, какую кличку дать футуризму — «Шарлатанство» или «Желтый дом». Противофутуристические прививки сделались обязанностью словесников всех учебных заведений. Не без удовольствия слушал я и культурные трактовки о футуризме уважаемого ныне профессора П. И. Новицкого и критика А. Б. Дермана, тонкий анализ которых был приятен даже противнику. Все эти культурные выступления, естественно, в конце концов нашли себе некультурный отзвук в заплесневевших закоулках общества и взбудоражили непрошеных «выразителей общественного гнева». Нашлась кучка хулиганствующей реакционной молодежи, которая, опираясь на антифутуристическое настроение в городе, поставила себе целью во что бы то ни стало сорвать вечер футуристов. Для учинения скандала был намечен длинный ряд разновидностей обструкции, доходящей вплоть до огурцов и дохлой кошки. В общем, вся эта картина противодействия нашему движению была похожа на заговор общества.

Все это, вместе взятое, сильнейшим образом поставило нас в оппозицию, а больше всего того, на чьих плечах было больше груза. Выслушав информацию устроителя, Маяковский сказал:

— Чем хуже, тем лучше.

И тут же повернул разговор в сторону прогулочного путешествия по наиболее характерным местам Крыма, чтобы размотать свободное время, которое, казалось, нескончаемой полосой легло между нами и выступлением. <...>

Рисунки

У Маяковского был очень удачный организм. Он снабжал его энергией не только для того, чтобы превосходить других, но и для

того, чтобы в тридцать шесть лет закидать себя таким количеством впечатлений, какое не придется даже на долю восьмидесятилетнего старика. За все время моего пребывания в его обществе он только один раз сказал, что «устал, как тысячелетний старик». Вообще же усталости не знал. Обычной дозой впечатлений Маяковский не удовлетворялся, также и живя в гостинице. Например, поздно вечером, когда мы с Северяниным уже уставали от бесед, он спускался в бильярдную и играл с маркером на бильярде почти до утра, несмотря на то что вставал очень рано. Однажды утром он нам сказал:

— Сегодня я вас буду рисовать.

Правда, никаких рисовальных принадлежностей, кроме альбома с тремя листами ватманской бумаги и простого карандаша, у него с собой не было. Но разве Маяковский перед чем-либо останавливался? Через минуту я уже сидел перед ним на стуле, а он, сидя верхом на другом стуле и кидая своими черными глазами то на меня, то на бумагу, решительными и поспешными взмахами рисовал. Лицо мое оказалось упорным для рисования и не поддавалось. Но этого-то ему и нужно было. Он перешел в яростное наступление и, казалось, прямо штурмовал мое лицо. Он скомкал два наброска и только на третьем удержался. А когда овладел основными чертами, сиял, как победитель, как охотник, накинувший аркан на зебру. Чем ближе рисунок подходил к концу, тем лихорадочней кипела его работа. Для яркости он решил размалевать портрет чернилами. Он пустил в ход все подходящие предметы, какие только были под рукой на письменном столе, чтобы извлечь из чернильницы как можно больше чернил. Наконец, он выхватил изо рта папироску и неистово стал работать ею, часто тыкая то в чернильницу, то в рисунок. Это был последний этап компоновки. Через секунду он уже спокойно делал надпись, а через другую «в знак истинного расположения» протянул портрет мне. Это был рисунок размером 24 × 32 сантиметра. В этот момент он еще не был покрыт гуашью.

Разгоревшись на первом рисунке, для Игоря он решил расширить «полотно». Он вырвал днище из своей картонки, в которой лежала его знаменитая желтая кофта, бросил вещи прямо на пол и, посадив Северянина на мое место, только в профиль, с таким же азартом взялся за работу. Орлиный профиль Северянина в пе-

редаче Маяковского едва ли мог найти себе что-либо равное по выразительности. Стремительность Северянина была доведена до предельной остроты; взгляд буквально дымился вдохновением; казалось, рисунок хочет улететь с полотна. Северянин, когда увидел портрет, съежился и долго смотрел на него испуганно, ему было жаль, что на самом деле он все-таки не так выразителен. Ноздри Маяковского вздрагивали, в глазах светилась гениальность. Он был доволен. Портрет было решено подарить мне. Придя в себя, Северянин наискось, повыше подписи Маяковского, крупно написал свои знаменитые строки из «Громокипящего кубка»:

Я покорил литературу,
Взорлил, гремящий, на престол, —

и рисунок тут же обоими был подарен мне. <...>

Первая размолвка с Северянином

Зная наизусть тьму-тьмущую стихов и в том числе всего Северянина, Маяковский по каждому случаю либо цитировал, либо пародировал стихи поэтов, а в особенности — Игоря. Так, например, уходя в туалетную, он цитировал популярную строчку Северянина «Душа влечется в примитив», а придя обратно, напевал под Северянина пародию на какую-нибудь «уважаемую» строфу поэта. Северянину это не нравилось. Помню столкновение. Как известно, Северянин гордился своим прадедом Карамзиным и даже посвятил ему стихотворение, в котором были строки:

И вовсе жребий мой не горек!..
Я верю, доблестный мой дед,
Что я — в поэзии историк,
Как ты — в истории поэт.

Однажды Игорь машинально замурлыкал эти строки. Маяковский тут же почти машинально перефразировал их и в тон Северянину басово процедил более прозаический вариант:

И вовсе жребий мой не горек!
Я верю, доблестный мой дед,
Что я в поэзии — асторик,
Как ты в «Астории» — поэт.

Этот намек на «гастрономическую» поэзию Северянина и на частое посещение поэтом ресторана новой гостиницы «Астория» в Петербурге покоробил Игоря, он нахмурил брови, вытянул лицо и «с достоинством» обратился к Маяковскому:

— Владимир Владимирович, нельзя ли пореже пародировать мои стихи?

Маяковский, широко улыбаясь, не без издевательства сказал:

— Игорь, детка, что же тут обидного? Вы посмотрите, какая красота! Ну, например...

И тут же сымпровизировал какую-то новую ядовитую пародию на стихи Северянина. Игорю ничего не оставалось, как примириться с этим «неизбежным злом» и в дальнейшем встречать подобные пародии улыбками. И мне казалось, что рана Игоря, которую так безжалостно долбил Маяковский, зарубцевалась и обмозолилась навсегда, но на самом деле это было не совсем так. На другой день после банкета, необычно рано и в необычно хорошем настроении (несмотря на то, что виновники банкета в эту ночь почти не спали) ко мне пришел Маяковский и, едва переступив порог передней, пробасил:

— Оставил Игоря накануне самоубийства, почти уверен, что повесится, вот до чего поссорились.

— Что случилось? — спрашиваю я.

— Да все то же. Новый припадок возмущения моими пародиями, — снимая пальто, добродушно сообщил Владимир Владимирович.

Я знал, что щепетильный Северянин недооценивает прямодушия Маяковского и все его беззлобные шутки принимает за желание оскорбить его. Мне хотелось тут же пойти с Маяковским в гостиницу и ликвидировать неприятность, но неудобно было предлагать гостю обратное путешествие, тем более что Маяковского здесь ждал замечательный сюрприз. Выход был только один — это немедленно поразить его сюрпризом, который откроет новые пути к ликвидации конфликта, но как же это сделать, когда этот «сюрприз» в моем кабинете храпит на полквартиры и угрожает серьезной затяжкой эволюции. Распинаясь между сюрпризом и неприятностью, я предоставил все это естественной развязке и стал занимать гостя.

За завтраком прямота Маяковского прогулялась и по моему самолюбию: принесли почту, издательство Вольфа прислало первый экземпляр моего «Лирического потока», который выходил с предисловиями Игоря Северянина и... Иеронима Ясинского (признаюсь, такая полярность была придумана для скандала). Дрожащей рукой подаю Маяковскому:

— Вот... Владимир Владимирович...

Маяковский схватил книжку, впился взглядом в обложку, которую удачно скомпоновал Георгий Нарбут, затем, шаркнув глазами по страницам и окунувшись несколько раз в стихи, пробубнил:

— Я бы сказал, это помесь Апухтина с Надсоном.

Впоследствии эту похожесть моих ранних стихов на стихи Апухтина и Надсона Маяковский в «Клопе» высмеял в более острой форме, и грустно, что некоторые недалекие люди дали этой мысли превратное толкование.

Меня ужгло заключение Маяковского, но прямота его оказалась о двух концах. Я решил козырнуть перед ним кусками своих космических поэм, которых до него почти никому не показывал, так как стеснялся неэстетических выражений, а главное — многостопного ямба, ничуть не подозревая, что именно этот размер полюбится Маяковскому для выражения его величайших лирических настроений (в поэме «Во весь голос»). Я стал в позицию:

— Но у меня есть и другие стихи, Владимир Владимирович, только невкусные.

— Вот это-то и пленительно. Давайте сюда.

Читаю:

— Подохнут микробы под млечным колесом,
Плевками высохнут гнилые океаны,
Лишь солнце бледное с затасканным лицом
В мирах останется лизать земные раны.

— Еще.

— Придет Собачество вспахать свои поля
На пепелище зла и микрочеловеков,
Но сдохнет солнышко — и черная земля
Опустит надолго тоскующие веки.

Маяковский приободрился.

— Почему вы с ними не выступаете? — спросил он.

— Они еще не закончены.

— Напрасно. Надо бы закончить.

И я уже был удовлетворен: быть необруганным Маяковским — это уже достижение.

В знак ли прилива расположения или просто потому, что увидел на столике краски, но после завтрака Маяковский покрыл мой портрет (сделанный им) гуашью. Отойдя от рисунка, чтобы посмотреть на него издали, он сказал:

— Теперь в нем выражен лик вашего нового творчества. Надо чуточку замазать левое плечо.

Но не успел он еще шагнуть, как проснувшиеся Бурлюк (который приехал в пять часов утра), увидав Маяковского, наполнил визгом всю квартиру. Не помню, целовались они или только обнимались, но общей радости было много, в результате чего левое плечо так и поныне осталось незаконченным.

Когда мы, после второго привала у стола, втроем пришли в гостиницу, Игорь плакал, но уже не от обиды, а от одиночества, которого не выносила его лирическая и детски беспомощная натура. Приходу нашему он был рад, но «для стиля» не улыбался целый день, вплоть до того момента, когда мы вчетвером пошли к портному, чтобы заказать для Бурлюка «сногсшибательную» жилетку из цветистого бархата, и у Бурлюка по дороге над головой, на нитке взвился красный детский шар. Окончательно же рассеял его сомнения насчет прямоты Маяковского следующий случай.

В день приезда Бурлюка все поэты ночевали у меня. Маяковскому и Бурлюку была отведена отдельная комната. Ночью Маяковский проснулся от того, что в комнате заиграл нечаянно забытый будильник. Он разбудил Бурлюка и начал с ним обслушивать мебель, полагая, что где-нибудь скрывается музыкальная шкатулка. После тщательного обследования поэты наконец обнаружили, что играет будильник, но остановить его все-таки не могли, так как не имели на этот счет никакого опыта. Тогда Маяковский предложил выбросить будильник в форточку, чтобы только избавиться от истязающей его музыки. Больших трудов стоило Бурлюку удержать его от этой «нетактичности по отношению к хозяевам». К счастью, у Бурлюка явилась мысль завалить будильник лежавшими тут же без применения подушками и тем заглушить неукротимую музыку.

Утром за столом Маяковский в свое оправдание, когда Бурлюк под общий хохот над «ночной тревогой» публично стал нападать на него за его «непревзойденный цинизм», остроумно указал на расхождение «спроса» с «предложением»:

— Мне спать хочется, а он меня мазуркой угощает.

Такая прямота Маяковского в отношении хозяев будильника окончательно убедила Северянина в кристаллической чистоте и беззлобности Маяковского, и первую размолвку их по наружному виду можно было считать ликвидированной. <...>

Чемпион

7 января Театр таврического дворянства разламывался от публики: все ярусы были загружены, как палубы океанского парохода; все проходы были залиты «входной» публикой; в центральном проходе, среди моря «входных», как телеграфный столб, возвышался сам полицмейстер Соколов; в губернаторской ложе сверкали эполетами губернатор, вице-губернатор и «сам» корпусной командир — генерал Экк, наводивший страх на пятьдесят полков юга России; из дверей всех ярусов — среди пышных туалетов, сюртуков и визиток, военных и чиновничьих мундиров и студенческих курток — точно кукиши, оскорбительно торчали мундиры городовых. У подъезда театр гудела толпа оставшихся за бортом, оттесняемая усиленным нарядом полиции. Температура зала была повышена, театр гудел, как улей. Чувствовалось, что у каждого сосало под ложечкой любопытство и сверлил голову один вопрос: «Что будет?!» У выступающих змейкой проползала мысль о том, что где-то среди этой праздничной публики предательски залегла будущая обструкция, что где-то под кожей этой красивой аудитории вздулся нарыв, который угрожает прорваться и испачкать расцветающий вечер. А нарастающие звонки, точно петлей, стягивали горло. Впрочем, к Маяковскому последнее не относилось — одетый в черный сюртук, с трудом найденный на его огромную фигуру в костюмерных Симферополя, он весело расхаживал с хлыстом в руке и с нетерпением ждал поднятия занавеса. Наконец занавес поднялся. Зал замер. На сцену, точно командир к войскам, бодро вышел Маяковский. Хлыст в правой руке вызвал движение в зале. На левой стороне хмыкнула какая-то ложа, но Маяковский повернул в ее сторону

жернова глаз – и смех притух. В зале наступила абсолютная, почтительная тишина, и Маяковский включился.

– Милостивые государыни и милостивые государи! – загремел он при напряженном внимании зала. – В каждом городе, куда бы ни приехали футуристы, из-под груды газетной макулатуры выползает черная критика, утверждающая, что за раскрашенными лицами у футуристов нет ничего, кроме дерзости и нахальства, и что во всех скандалах российских литературных кабаков виноваты только футуристы. Это неверно. В лице футуристов вы имеете носителей протеста против шаблона, творцов нового искусства и революционеров духа. Как недоваренное мясо, застряла в зубах нудная поэзия прошлого, а мы даем стихи острые и нужные, как зубочистки.

И пошел.

После лихого наскока на беспредметность и эпигонство символизма он истер в порошок его крупнейших представителей – Бальмонта и Брюсова, виртуозно перемешивая их стихи со стихами Пушкина и Державина и издевательски преподнося эту мешанину растерявшейся публике; он до крови исхлестал «лысеющий талант» Сологуба, который «выступлениями Северянина украшал свои вечера, как гарниром украшают протухшие блюда»; он искромсал длинный ряд корифеев поэзии и других направлений, противопоставляя им галерею футуристов. После предложил идею футуризма, деловито разворачивая перед слушателями группировку художественных сект искусства и литературы, демонстрируя «сегодняшние» достижения футуризма и намечая задачи завтрашнего дня. Словом, он предложил новую программу...

Разделение на «эго» и «кубо»

После этого выступления литературный «мезальянс» Северянина с Маяковским оборвался. Такой яркий товарищ, как Маяковский, ни в какой мере не был выгоден для Северянина, желавшего доминировать среди собратьев по выступлениям. Северянин сделал колоссальную ошибку по отношению к своей славе, пригласив Маяковского в свою группу. Выступать с таким гигантом – это значило всегда казаться пигмеем и всегда терпеть провал. Тот лирический невод и то мастерство в области

стиха, которыми Северянин захватывал толпу, были затоптаны титанической гремучестью Маяковского. К счастью, эта постыдная причина личного характера получила подкрепление идеологического порядка: на вечере выяснились своего рода левые перегибы вождей кубофутуристов — Маяковского и Бурлюка (кстати, приставка «кубо» занесена в литературу из области живописи и ужилась в ней за неимением другого определения левого крыла футуризма в литературе). Кубофутуристы стояли за полное разрушение старых форм в литературе и, нанося оглушительные «пощечины общественному вкусу», таким образом обнаружили, что вкус их находится в полном разладе со вкусом общества. Придя к убеждению, что это — поход против самой жизни и что с ним не сможет справиться даже силач Маяковский, который был сильнее людей, но не сильнее общества, мы с Северяниным сочли целесообразным утвердиться на позиции эволюции форм в литературе, с привнесением в поэзию умеренного количества элементов будущего. Поэтому на другой день после выступления, когда нетерпеливый Маяковский укатил с Бурлюком в Севастополь, где мы должны были выступать 9 января, полубольной и разбитый Северянин, лежа у меня в квартире, после некоторого собеседования со мной по вопросу идеологического расхождения с кубофутуристами заявил, что дальше тех городов, в которых выступления уже объявлены, с Маяковским он не поедет, и просил уведомить об этом устроителей. Устроители были рады такому случаю, так как кипучий Маяковский положительно всех, как товарищей по выступлениям, так и устроителей — измотал физически и разорил материально; отказывать этому человеку в бесконечном расходовании на него денег не хватало твердости, а продолжать такое бесхозяйственное турне не было возможности. Расточительность молодого Маяковского, у которого вообще была жизнь набекрень, прямо запугивала организаторов. Когда, например, устроитель Шнейдеров, увидав катастрофическое положение кассы, взмолился о сокращении расходов, Маяковский, завязывая перед зеркалом галстук, добродушно заявил:

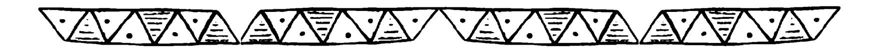
— На мне, деточка, никто не зарабатывает. Так и знайте.

Это было в Севастополе. А по возвращении в Симферополь, при отъезде в Керчь, по дороге на вокзал, в экипаже, Маяков-

ский увлекся спутницей и заявил, что в Керчь он не едет. Больших трудов стоило Бурлюку и самой спутнице ликвидировать этот скоропалительный роман, чтобы спасти положение.

Все это вместе взятое явилось причиной для прекращения наших дальнейших совместных выступлений.

Но Маяковский не беспокоился. В это время остальные московские футуристы во главе с Василием Каменским и Петром Пильским хлынули в Одессу и, позолотив нос у кассирши Русского театра, распарадили вечер. Таким образом, к 16 января для Маяковского уже была приготовлена новая широкая аудитория. Не подозревая истинной причины прекращения турне, Маяковский очень звал меня в Одессу для выступления на этом вечере и для участия в новом турне с московскими футуристами, но я, став на твердую позицию, категорически отказался от любезного приглашения Владимира Владимировича, неосторожно бухнув, что очень устал от его голоса и кипучести. После этого наша обычная групповая прогулка по городу в полном составе в день выступления, как это практиковалось раньше, в Керчи не состоялась, и когда Маяковский только вдвоем с Бурлюком гуляли по развалинам замороженной Пантикапеи, мы с Северянином устроили в гостинице совещание по вопросам организации нового турне и составления новой группы выступающих. На совещании постановили составить группу чисто эгофутуристическую, без примеси других «разновидностей», находившихся в общем лагере футуризма, и при этом портативную и спокойную. В качестве «идеолога» и составителя декларативного доклада, в частности разъясняющего и причины отделения эгофутуристов от кубофутуристов, решено было пригласить единомышленника, неокритика Виктора Ховина, а для полноты «ансамбля» — С. С. Шамардину, которая и выступала с нами под псевдонимом «Эсклармонда Орлеанская», в качестве первой артистки-футуристки, как воспитанница студии Мейерхольда, читая наши стихи. Вечером, после выступления (это было 13 января), Маяковский попрощался с нами и, написав Каменскому телеграмму — «курьерю», рванулся с Бурлюком в Одессу, а на другой день газетные корреспонденты, толпившиеся у нас в гостинице, раструбили по всей России о знаменитом разделении футуризма на «эго» и «кубо».



ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

(ЗАМЕТКИ О МАЯКОВСКОМ)

Владимир Иванович Сидоров (Вадим Баян) — купец из Симферополя. В «К. с. ч.» я именую его «Селимом Буяном». Он выпустил книгу «Лирионетты и баркароллы» (?!) в изд. Вольф, уплатив за «марку» основательно. Предложил мне написать предисловие. Я написал ровно пять издательских строк. Гонорар — 125 рублей! Человек добрый, мягкий, глупый, смешливый, мнящий. Выступал на наших крымских вечерах во фраке с голубой муаровой лентой через сорочку («от плеча к аппендициту»). У него имелась мамаша, некрасивая сестра и «муж при жене». Все они, угощая, говорили: «Получайте...» Он мне рассказывал, что, ликвидировав однажды любовницу, отнял у нее каракулевый сак, им купленный: «Не стану же покупать другого следующей...» Непревзойденно!

* * *

Он предложил мне турне по Крыму. Я дал согласие под условием выступления Маяковского, Бурлюка и Игнатьева.

* * *

До Симферополя из Москвы мы ехали с Володей вдвоем. Сидели большей частью в вагоне-ресторане и бесконечно беседовали за стаканом красного вина.

* * *

Остановились сначала у Сидорова, потом перекочевали в отель, счета в котором оплачивал купчик. Жили в одном номере — я и В. В. Он любил, помню, спать нагим под одеялом. По утрам

я требовал в номер самовар, булочки, масло. В. В. меня сразу же «пристыдил»:

— Чего ты стесняешься? Требуй заморозить бутылку, требуй коньяк, икру и проч. Помни, что не мы разоряем Сидорова, а он нас: мы ему даем своими именами значительно больше, чем он нам своими купецкими деньгами.

Я слушал В. В., с ним согласный. Однажды все же купчик не выдержал взятой на себя роли мецената и, стесняясь и краснея, робко указал нам на крупный счет. И тогда Володю прорвало: чего только он ни наговорил Сидорову!..

— Всякий труд должен быть, милсдарь, оплачен, а разве не труд — тянуть за уши в литературу людей бездарных? Вы же, голубчик, скажем открыто, талантом не сияете. И кроме того — мы разрешали Вам выступать совместно с нами, а это чего-нибудь да стоит. У нас с Вами не дружба, а сделка. Вы наняли нас Вас выдвинуть, мы выполняем заказ. Предельной платы Вы нам не назначили, ограничившись расплывчатым: «дорожные расходы, содержанье в отеле, развлеченья и проч.». Так вот и потрудитесь оплачивать счета в отеле и вечерами в шантане, какие мы найдем нужным сделать. Мы принимаем в себя только потребное нам, «в прок» запасов не делаем. Вообще, выдвиг бездарности уже некий компромисс с совестью. Но мы Вас, заметьте, не рекламируем, не рекомендуем, — мы даем Вам лишь место около себя на эстраде. И это место мы ценим чрезвычайно дорого. И поэтому одно из двух: или Вы, осознав, отбросьте Вашу мелкобуржуазную жадность, или убирайтесь ко всем чертям!

* * *

Почти ежевечерне мы пили шампанское в «Бристоле». Наши вечера скрашивала некая гречанка Людмила Керем, интеллигентная маленькая шатенка, и кафешантанная певица Британова, милая и приличная. Пивали, обыкновенно, по шести бутылок, закусывая жженым миндалем с солью.

* * *

Владимир пил очень мало: иногда несколько рюмок, большей частью вино, любил же шампанское. Однажды мы предпри-

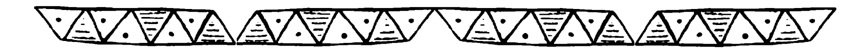
няли автопоездку в Ялту. Когда уселись в машину, захотели на дорогу выпить коньяку. Сидоров распорядился, и нам в машину подали на подносе просимое. Дверца машины была распахнута, и прохожие с удивлением наблюдали, как футуристы угощались перед путем. В Гурзуфе и Алупке мы также заезжали погреться. В Ялту прибыли поздним вечером. Шел снег. В комнате было прохладно. Ходили в какой-то клуб на танцы. Крым, занесенный снегом!..

...Подъехал Бурлюк. И. В. Игнатьев («Петербургский глашатай») не прибыл: женихался в СПб., женился и зарезался. Из Симферополя покатили в Севастополь. Маяковский и Бурлюк обещали мне выступать всюду в обыкновенных костюмах и Бурлюку лица не раскрашивать. Однако в Керчи не выдержали. М. облачился в оранжевую кофту, а Б. в вишневый фрак при зеленой бархатной жилетке. Это явилось для меня полной неожиданностью. Я вспылил, меня с трудом уговорили выступить, но зато сразу же после вечера я укатил в Питер. Дома написал «Крымскую трагикомедию», которую — в отместку — читал на своих вечерах. М. и не думал сердиться: выучил наизусть и часто читал при мне вслух, добродушно посмеиваясь. Эта вещь ему, видимо, нравилась, как вообще многие мои стихи, которых наизусть знал он множество. В Берлине, когда мы только что встретились, он читал мне уже новые мои стихи: «Их культурность» (из «Менестреля») и «Я мечтаю о том, чего нет (из газеты).

* * *

Полному объединению «Эго» и «Кубо» всегда мешали и внешние признаки, вроде цветных одежды и «болезни на щеках». Если бы не эта деталь, мыслили бы футуристы воедино под девизом воистину «Вселенского». (Мой «Эго» назывался «вселенским».)

Никаких ссор между мною и Володей не бывало: бывали лишь временные расхождения. Никто из нас не желал уступать друг другу: «молодо-зелено»... Жаль! <...>



АЛЕКСЕЙ МАСАИНОВ

МАЯКОВСКИЙ — ПОЭТ И ЧЕЛОВЕК

I

У Игоря Северянина. — Первые встречи с Маяковским. — Поэзовечера в Петрограде и Москве

На Средней Подьяческой над воротами, по маленькой поганенькой лестнице, налево кв. № 13. Обитая черной клеенкой дверь. На звонок, гремящий застенчивее, дверь сразу же отворяется, еще придерживаемая цепочкой. Под цепочкой — сморщенное личико старушки-прислуги.

— Здесь живет поэт Северянин?..

— Северянин... Игорь Васильевич Лотарев, спрашиваете вы? Здеся... Здеся...

Я протягиваю карточку. Дверь захлопывается. Через пять минут старушка поспешно открывает ее и вводит меня в крохотную (2 шага на 3) кухонку.

— Ах! — смущается старушка, — головку-то не зацепите... Белье-то...

Трудно не зацепить. Под потолком, на трех протянутых веревках висит только что выстиранное, еще мокрое белье.

— Сюда, сюда пожалуйте, — шепчет старушка, входя в узкий коридорчик, где можно только еле-еле пройти. Там она снимает с меня пальто. В комнате рядом в огне керосиновой лампы мелькают, как испуганные птицы, две женщины, прикрывая, дверь. В другой — тоже мечется, что-то прибирая, высокий, длинноносый человек, с головой продолговатой, как гигантское яйцо. Он в смущении закрывает руками ворот своей ночной рубашки, на которую надет куцый серый сюртучок.

— Очень приятно... Я знаю ваши стихи. Где вы их печатали в последний раз? В альманахе «Ветви»? Нет? — бормочет он,

бросаясь к полке и перелистывая альманах. Стихов он там не находит и величественно указывает на диван.

— Прошу.

— Я пришел к вам по делу, Игорь Васильевич. Литературный кружок Политехнического Института, где я состою товарищем председателя, просит меня прочесть доклад о новом движении в поэзии. Я читал несколько книжечек о футуризме, но они мне ничего не говорят. Я решил поговорить на эту тему с вами. Что такое эго-футуризм? Конечно, вы, глава движения, объясните мне это гораздо яснее.

Продолговатое лицо рядом на диване морщится. Северянин подносит указательный палец к губам — его любимый жест,

— Очень приятно. Э... э... «эго» — это «я», мое внутреннее «я»... футуризм — это будущее... future. Понимаете?.. Значит, эго-футуризм — это я... я в будущем.

— Но мы все в будущем, Игорь Васильевич.

— Да, конечно... Но... вы читали брошюры Ивана Игнатьева?.. Он там это ясно говорит. Я, признаться (широкий жест), — я не очень интересуюсь этим... как бы вам сказать?.. этим образованием обезьяньего стада. Я читаю им стихи — и все. Все мое творчество — программа и написанная стихами — n'est ce pas? *

Широкие, плотно сжатые губы его змеятся в неуверенной улыбке:

— Пора популярить изыски. Ха-ха...

Тогда я еще не знал, что значит «популярить изыски», но когда Северянин стал просить стихов, стал читать свои — певучие, как сама музыка, и прекрасные по форме (это было лучшее его время!), — я не пожалел о своем приходе.

В этот момент старушка, морщась, принесла чаю с какими-то печеньицами, за ней вошла высокая дама в черном, с усталым, бледным, каким-то опущенным лицом. Это была мать Северянина — женщина большого аристократизма.

— Je demande pardon **, — чуть гнусавя, начала она по-французски, и этот французский язык, и эта тонкость казались такими странными в такой маленькой, несчастной квартирке.

* Не так ли? (*фр.*).

** Прошу прощения (*фр.*).

— Je demande pardon, что мы не можем вас принять лучше. Сегодня как раз стирка. Это так неприятно, право!

Мне сразу стало жалко этой растерянной, прибитой жизнью женщины, с первых слов начавшей жаловаться, что этот дом, где они живут, — их дом, так же как и один большой на Гороховой улице (или Адмиралтейской набережной — не помню точно), около Градоначальства... Когда Игорь был мальчиком, они там жили, до смерти papa... А потом родственники сделали ужасные вещи с завещанием и все взяли себе, все... Мне дали вот только эту квартирку, словно из милости... Но ведь у меня же горничные лучше жили... И теперь кто к нам ходит? Какие-то литераторы: Афанасьев — правда, он не пьет; Фофанов... очень хороший человек, но он же пьяница, а все прежние знакомые даже не заглянут...

— Кстати, — продолжала она, — я слышала из-за стены, что вы печатаетесь в газетах? Для человека общества это просто невыгодно. Я всегда говорю это Игорю за то, что он печатается в «Нижегородском Листке»... Эти глупцы будут думать, что и вы какой-то газетчик... Нет, это жаль!

В это время послышался звонок.

— Игорь Васильевич дома? (почти басом).

— Маяковский! — полуиспуганно прошептала мадам Лотарева. — Я уйду...

Она попрощалась со мной с грацией придворной дамы. Желтые полосы выступили из мрака коридорчика, откуда раздавались четкие, сильные шаги. Желтые полосы — это первое, что бросилось в глаза. Потом появился безусый парень с огромной лапищей.

— Маяковский, — певуче сказал он нижней челюстью (кажется, только одной ею он и говорил) и неловко плюхнулся в кресло около лампы, внимательно вглядываясь в нас, сидящих в полутемноте.

Желтые полосы под лампой отраженно осветили всю комнату, как кричащая афиша. Это на нем светились они, на его кофте: смесь пижамы с клоунским кафтаном,

«Он не в своем уме!» — подумал я с неуютным, неловким чувством видящего нелепицу, в которой он не может разобраться.

Желтая кофта была сильно заношена, и белые пузырьки растаявшей изморози играли на волосках ее бумазеи под светом

лампы. И эта лошадиная «морда» пришедшего, что-то животное, костлявое и вместе — машинное, словно это был робот, а не человек! Он все смотрел на нас, не говоря ни слова.

Для чего же он пришел сюда? На дворе снег (был декабрь) — ему холодно в этой кофте? Есть ли фуфайка под нею? Значит, это тот «футурист в желтой кофте», о котором я читал недавно? И стоит ли писать о такой морде?! M-me Лотарева была права, уйдя. С пришедшим в комнату вошли напряжение и неловкость. Их рассеял новый звонок. Это был Сергей Кречетов, издатель «Грифа».

С четверть часа Маяковский упорно изучал Кречетова в своем углу, потом, не сказав ни слова, так же неожиданно вышел, как и пришел.

Я захохотал невольно.

— Почему он не идет в цирк, этот клоун?

— Он вовсе не клоун, — сказал Кречетов. — Он очень башковатая и хитрая бестия. Вы не понимаете психологии. Россия не может жить без юродивых — мы до этого еще не доросли. Если Суворову, чтобы выдвинуться, надо было кричать петухом, то этот хочет выдвинуться другим видом юродства.

— Конечно, в России мало иметь только талант, — томно подхватил Северянин. — Если бы я не написал своих дерзких «поэз», вы бы у меня здесь не были. Нужно было бить публику по затылку! Ха-ха!.. Вот я и стал писать их... И только после этого публика соблаговолила заметить мои хорошие стихи... N'est ce pas? Кричите петухом, поэты, чтобы разбудить спящих дикарей! Ха-ха! Что всего любопытнее, почти никто не отмечает моих хороших вещей, все, как мухи на жженый сахар... бросаются именно на то, что я писал со специальной целью — так сказать, pour epater les bourgeois *. Вот у меня четыре тома газетных вырезок обо мне и почти ни одного хорошего отзыва!.. Но я не протестую. Реклама нужна. Реклама полезна. Хотите посмотреть?

На полке рядом лежали они, эти четыре альбома, наполненные газетной руганью о поэте, и на первой странице каждого было четким почерком выведено: «Завещаю Академии Наук». (Где теперь эти альбомы, Игорь?)

---

* Чтобы эпатировать мещан (*фр.*).

Мы сошлись с Северяниным. Северянин был поэтом, поэтом прежде всего. Тонкое словесное мастерство, чутье рифмы, прекрасный голос, избалованная изнеженность, любовь к шутке, к женщинам и к фешенебельным ресторанам — таков был он в те дни. И невероятная любовь к природе.

С первого же дня знакомства понял я, что «эго-футуризм» Северянина — вывеска ночного бара, привешенная по ошибке на цветочный магазин.

Согласен он, что поэзия рождается интуицией, не только мастерством?

— Да, да, — подхватывает он. — Это, конечно. Я творю стихи интуитивно... Знаете что? Бросимте этих Игнатьева, К. Олимпова, образуем новую группу «эго-интуистов»?.. А то все эти мои сверстники такой дикий народ. И завистливый. (И он сверкал глазами.) Завистливый...

...Я зрел в Олимпове Иуду,
Но не его отверг, а месть.

Они не джентельмены. Вы видели когда-нибудь (мелкий смешок) джентельменов среди молодых русских поэтов? Но об уходе одного я жалею. Очень талантливый человек... Иван Лукаш... Не встречали?

«Эго-интуистской» группы мы не объявляли (во-первых, потому что она была «эго»), — а просто стали читать стихи на поэзовечерах. Я открывал вечер речью, занимавшей первое отделение. Нашим импрессарио был длинный, хитрый и очень способный человек Долидзе, откровенно признававшийся, что ни Бальмонт, ни Сологуб ему не дают таких сборов, Я не знаю, сколько вечеров было устроено им в одном зале Городской Думы в Петербурге, вначале полупустом, затем переполненном до отказа, — яблоку не было где упасть. Каждый вечер полнил душу радостью победы. И я, входивший в зал первым, с большим любопытством наблюдал эту смену настроений аудитории, плохо разбиравшейся в поэтическом творчестве. Вначале улыбка, насмешливое любопытство — и через десять минут: жадно слушающая толпа!

На четвертый-пятый вечер насмешливых улыбок уже не было — мы имели свою огромную, полную энтузиазма и творческой радости аудиторию.

Из Петрограда вечера перекинулись в Москву — в Никитский театр, затем в Большую аудиторию Политехнического музея, вмещавшую более двух с половиной тысяч.

Первый вечер в Никитском театре мне особенно памятен.

Северянин читал, я стоял, в кулисах, изучая такую отличную от петроградской (к выгоде для Петрограда), такую разношерстную, «неприглашенную» толпу.

— Здрасьте, — раздался глубокий баритон за спиной.

Передо мной стоял Маяковский. Происшедшая с ним перемена могла показаться сном. Черное драповое пальто, кашне, желтые перчатки, тросточка... И... о боги! — цилиндр, тускло поблескивавший на затылке. Какой Божией милостию прогресс после желтой кофты! Из-под пальто выглядывал очень сомнительного вкуса красный галстучек. В этом цилиндре Маяковский напоминал трамвайных кучеров в американских фильмах, что так любят «шикарно» одеваться к своему венчанью.

— Я хотел спросить вас, — поднимая губы, задвигался выдающийся нижний подбородок, — сва-абодны ли вы сегодня вечером? Да? Тогда я хотел бы пригласить вас от имени сидящей там в партере дамы (он назвал фамилию) к ней на вечер.

Вскоре вышедший из-за кулис Игорь присоединился к моему соглашению. Он вообще присоединялся ко всему охотно.

Театр грохотал от рукоплесканий. Игорь поспешно вытащил конфетку «Вальда», которыми он всегда освежал горло, и мы, стоя за его спиною за кулисами, услышали вскоре:

Весенний день горяч и золот —
Весь город солнцем ослеплен!..

Чудесное стихотворение это не имело такого успеха. Поэт вышел, прислушиваясь к затихавшим аплодисментам.

— Вот видите: московская публика, — нервно прошептал он. — Она ни бельмеса не смыслит в поэзии... Им надо «Качалку грёзэрки» или «Мороженого из сирени»... — И, не дожидаясь, когда аплодисменты стихнут совершенно, вышел на сцену, и мы услышали:

О, когда бы на Блерио
поместилась кушетка!

Интродукция — Гауптман,
а финал — Поль де Кок.

Неистовый рев послышался в ответ. Да, именно «кушетка» и нужна была в Москве, и спорт за «кушеткой», и «будуаром тоскующей, нарумяненной Нелли» публике было преподано, что для «утонченной женщины ночь всегда новобрачная». А на прощанье Северянин бросил ей в лицо:

Я презираю вас, надменно тусклые
Ваши сиятельства, —

и стихи о «женоклубе», где он «сравнив себя со всеми», приходил к очень неутешительным выводам о публике...

Дикий зал бушевал. Два. плотника — служащие театра, прильнув ухом к кулисе, прислушивались с напряжением к загадочному пению поэта.

Маяковский стоял рядом, нервно вертя свою тросточку. Не нужно было быть большим психологом, чтобы понять, что он чувствовал в эти минуты. Успех поэзовечера доводил его до белого каления.

— Качалку поет, — поджав губы, пробормотал он певуче, — где под пудрой молитвенник, а на ней — Поль де Пуп... Ты знаешь, что такое Поль де Пуп? — спросил, он в упор одного из рабочих.

Вопрос был, несомненно, только для того, чтобы отвлечь его внимание от Северянина.

— А это знаешь? — и, выпятив грудь, продекламировал торжественно и достаточно громко:

У меня на шее воловьей
Потно-животные женщины
Мокрой горою висят...

— Ха! — крякнул рабочий недоуменно.

Это я сквозь мир несу
Миллионы огромных любовей
И мильон мильонов
Маленьких грязных любят!..

Так за кулисами, когда Игорь был на сцене, Маяковский декламировал минут с двадцать. Эти двадцать минут показали мне его характер яснее, чем два года последующих встреч.

Маяковский был съедаем болезненным, доходившим до смешного честолюбием.

Он хотел прославиться, прославиться во что бы то ни стало — какой угодно ценой! И чтобы хоть отчасти залить тот страшный, завистливый огонь, что его пожирал при успехе соперника, он должен был отвести душу своим успехом даже перед двумя театральными рабочими!

Теперь стали понятными и желтая кофта, и поэма «Владимир Маяковский», и упоминание его фамилии, так часто встречающейся в его стихах.

Вспомнив, однако, что Петр Иванович Добчинский очень усердствовал перед Хлестаковым, чтобы тот упомянул «в столицах», что вот в таком-то городе живет Петр Иванович Добчинский, — тщеславие Маяковского не явится большой новостью. — Это был Петр Иванович, начавший писать стихи и стремившийся сделаться поэтом.

II

На Арбате. — Бурлюки. Футуристические кентавры. — «Мы люди без предрассудков». — На футуристической выставке. — Предприимчивость художника Татлина

После вечера Маяковский весьма вежливо усадил меня еще с кем-то на такси и, так как места для него внутри не было, — стал на подножку, длинной своей рукой указывая шоферу дорогу, и докатил до некоего дома на некоторой улице (кажется, на Арбате — я не знаю Москвы).

Боюсь ошибиться, но в моей памяти хозяйка — небольшая и очень вульгарная стриженая женщина — была представлена мне как «сестра жены Брюсова». Если это не так, настоящие москвичи могут исправить мою ошибку. Просторная квартира, около передней — салон с низкими диванами, обшитыми рогожкой. Над диваном печальное лицо Эмиля Верхарна с автографом. Под Верхарном — сидит какая-то краснощекая молчаливая девица. В столовой, где молодой человек сосредоточенного вида

встряхивает бутылку, наполненную алкоголем и апельсинными корками, перед столом, уставленным бутербродами, за самоваром болтает несколько человек. Огромные карие глаза необычайно красивой женщины освещают всю столовую. Сияющая своей чудесной красотой — спокойная и печальная — что могла она делать здесь? Звали ее госпожой Матвеевой. Толстый человек с красным лицом, с масляными глазами, с моноклем на черной ленточке в глазу, ничего не говоря, косился на нее довольно — кот у масла. Был это один из Бурлюков. Он тоже, как и Маяковский, хотел играть роль светского человека, и, по справедливости, удавалось это ему неизмеримо больше.

Другой Бурлюк, не такой толстый, гневно, торопливо бегал по комнате. Гнев был направлен на Сергея Яблоновского, только что напечатавшего в «Русском слове» очень резкую статью о накануне открывшейся выставке футуристов; на ней участвовало большинство из присутствовавших.

— Послать его к дьяволу! — кричал сердито толстый купчик, оказавшийся художником Лентуловым. — Завтра мы ему ответим.

Очень смачное ругательство, совершенно недопустимое в обществе, хлопнуло, как ракета. Лентулов любил крепкие слова.

Звонок... Какая-то пышногрудая, очень уверенная в себе, прилично одетая дама вошла в переднюю.

— Мар-руська! — закричал Маяковский, все время длинными своими шагами мерявший комнаты.

— Володька, ты опять меня будешь мять при всех?! — засмеялась дама, вылезая из шубы. Она была безусловно ясновидящей. Вскоре ее визг — не совсем недовольный — разнесся по дому. Футуристический кентавр с кентаврихою попрыгали, отдали дань игре своих чувств и побежали к напиткам.

Вскоре приехал запоздавший Северянин. Он был нервен и стеснялся — и это стесняло москвичей. Если бы он вместо обычной своей светскости подошел к хозяйке и хлопнул ее ладонью по спине, он был бы «свой». Но он сидел в углу, хмурясь, и глаза его бегали, как пойманные звери.

— Вы слышите, что они говорят? — наклонил он ко мне свою огромную голову. — Поедемте.

— Я хочу поблагодарить.

Он уехал один.

Едва захлопнулась дверь — «whoopee» * огласило комнату.

Кентавриха Маруська, шевеля боками, дыша теплотой, удобно устроилась около меня рядом.

— Вы одни в Москве? Сколько вам лет?.. Поэты в Петрограде живут так же весело, как у нас?.. Конечно, у нас весело... Ах, мой дорогой, — позвольте вам сказать, — мы люди без предрассудков... Ну, вот я замужем, но муж не вмешивается в мою частную жизнь: что хочу, то и делаю! Поняли? — и она очень деликатно, сильными, здоровыми пальцами взяла меня за подбородок. Я так же деликатно взял ее за руку и положил ее на место.

Кентавриха отошла скучающе.

Приходили новые лица.

Какой-то волосатый, мечтательного вида господин — не то француз, не то румын — подсел ко мне, спрашивая о моем впечатлении от Москвы.

— Впечатление?.. Что-нибудь одно из двух: если Москва — сердце России, то Петроград — не Россия, если Петроград — Европа, то Москва — Азия. Это два полюса. В Москве я, коренной великоросс, но воспитавшийся в Петрограде, чувствую себя иностранцем. У меня здесь совершенно такое же ощущение, какое волновало меня в Киото, в Японии — все ново, все смешано, все далеко от настоящей цивилизации, заедаемой своеобразным, вцепившимся когтями в землю бытом. Что стоят хотя бы эти футуристы!?

— Сарынь на кичку — ядреный лапоть! — истерически перебил нас курчавый, краснолицый и недалекий Вася Каменский; это он декламировал своего «Стеньку Разина».

— Гениально!.. — поощрительно басил Лентулов. — Но я тебе лучше покажу. Нет — при всех нельзя. Чтобы разыграть вещь — тут мне нужна дама. Кто хочет?

— Я! — завизжала радостно стареющая хозяйка дома, которой Эмиль Верхарн посвятил свой портрет.

Компания, гогоча, пошла вслед за ними. Минут через 10 все вышли, необычайно довольные и возбужденные.

Как оказалось, Лентулов — на потеху публике — занимался инсценировкой одного забавного приключения, за которое он

---

* Возглас восторга (*англ.*).

только что был оштрафован мировым судьей. За что? За то, что, будучи в кинематографе, не совсем достойно вел себя в темноте с соседкой-гимназисткой.

Если бы я остался дольше, мне пришлось бы услыхать «азбуку», сочиненную той же предприимчивой хозяйкой дома, которая, по словам пьяного рыжего футуриста-заики, оставлявшего нас, была «шедевром эротомании».

Я покидал нелепый дом с мыслями, перепутанными до крайности.

В той свистопляске, что только что промелькнула пред моими глазами, не было уважения не только к гостям, но и к самим себе. Это была даже не богема. Это было самое настоящее дно, с которого приглашали всех, кому нечего было делать и кто почитал развязность языка признаком великой свободы духа.

— Вы часто посещаете такие собрания? — спросил я красавицу Матвееву, почтившую меня возможностью проводить ее до дома.

— Иногда...

— Вас не коробит от этого общества?

— Идешь со скуки. Скучно жить.

Мы подъезжали к ее большому спящему дому.

— Я бы пригласила вас к себе, — сказала она просто, — но у меня муж дома... Когда вы уезжаете из Москвы?

— Завтра вечером.

— И билет взят?

— Взят.

— Я поцелую вас на прощанье за ваше стихотворение «Япония». Прощайте! — И, закутавшись в свои меха, она скрылась за тяжелой дверью.

Больше я так и не видел ее никогда. Что стало теперь от ее красоты? И жива ли она?

...На следующий день — на футуристической выставке.

Лентулов — ноги на стуле — сидел у входа, лукаво подмигивая на стену: над его головой был прибит серый лист бумаги, на котором загогулинами, похожими отдаленно на мозговые извилины, была выпущена из тюба желтая охра. Под загогулинами красовалась надпись: «Мозги Сергея Яблоновского». Выходка имела необычайный успех у художников, но залы были пусты.

Маяковский тогда тоже выставил две или три картины — одна была составлена из половины цилиндра, ножниц и кусков жести. Это было не менее гениально, чем и его стихи.

Я сидел скучая на скамейке, думая, что самым лучшим названием для выставки было бы одно: ищем дураков. В этом материале в России никогда не было недостатка.

Какая-то дама, дыша хорошими духами, ходила около картин, растолковывая их смысл почтенного вида старичку, оказавшемуся московским профессором.

Покинув его, дама подошла ко мне и плотно села на скамью.

— Ну что? — спросила она, смеясь серыми наглыми глазами, — изумили вас вчера?..

И она захохотала от души.

— Вы знаете, почему я спрашивала, сколько вам лет?.. Потому, что у вас был такой детский, испуганный вид... Господи, Боже мой! Вот еще младенец нашелся!

Наглые глаза опять оглянули меня.

— У вас есть папа?

— Да.

— И мама?

— Так же, как у вас, надеюсь.

— И они несомненно говорят вам: если ты будешь якшаться с этими футуристами, то я не дам тебе поездок за границу, которые вы так любите.

— Они этого не говорят, но похвалить то, что делалось у вас вчера, — невозможно.

— Почему?

— Потому что с детских лет воспитание старалось сделать из нас культурных людей. А вчера у вас я чувствовал, что я обрастаю шерстью и пещерные люди, давая мне дубинку, кричат: «Прыгай за нами». И вы думаете — это похвально подставлять себя широким лапам Маяковского при всем честном народе?

— Володька очень необуздан, — был ответ. — Но ведь там же мы все — свои люди. Ну, да. Отчасти вы правы. Они перебарщивают. Но все-таки, — она погрозила пальцем, — не слушайтесь папы и мамы! Вы — взрослый человек!

И, подняв свой гордый бюст, шевеля крепкими боками, вышла, весьма довольная самой собой, своим богатырским здоровь-

ем и даже, вероятно, картинами Татлина, висевшими напротив на стене.

Тогда, признаться, имя Татлина не внушало мне никаких особенных идей. Теперь — внушает, хотя идеи эти и не совсем артистического порядка.

В описываемое время студия Татлина помещалась на седьмом этаже дома № 33 по Старой Басманной, только что построенном широкой московской барыней Л. А. Черновой.

Помещение примыкало к огромной кладовой, хранившей накопленные несколькими поколениями вещи — в том числе прекрасную французскую и русскую мебель и огромные дедовские зеркала.

Во время революции Татлин сделался коммунистом и гением. Его гениальность не помешала ему разбазарить все стоявшие там битком набитые сундуки, продав все, вплоть до коллекции детских кукол жены автора этих строк. Дом принадлежал ее матери.

— Я видела Татлина на кустарной выставке, — рассказывала мне Л. А. Чернова в Ницце. — Он там изображал слепца и играл на балалайке. Мне сказали, что это талантливый художник, и вдруг — балалайка... Ну, я его и пустила на время из жалости...

Предприимчивый «слепец» не хотел, однако, позабыть своего отношения к кустарной выставке. В кладовой стояла купленная там же резная русская столовая. Он и ее продал..

III

1916 год. — «Привал комедиантов». — Лиля Брик. — Человек-машина. — Как творил Маяковский. — Его сарказм

Отгрохотал, потушил свои слезы и истерики пятнадцатый год.

Петроградская «Астория» была полна офицерами, дамами и бутылками «Абрау-Дюрсо», продававшимися чрезвычайно дешево.

После фронта, где мне только что пришлось попасть в неразбериху Свенцянского прорыва, перемена казалась волшебной.

Снова начались поэзовечера, — и вечера просто. Тут-то, у Марсова поля зажег свои огни «Привал комедиантов» — под-

вал поэтов. Главными комедиантами там были Евреинов с Курихиным. Поэты были только статистами.

После одного из поэзовечеров кто-то завел меня в «Привал», где ослепляли глаза желто-красно-коричневые лошади и цветы стенной росписи Александра Яковлева. Высокая фигура человека, словно сделанного из жести, поднялась мне навстречу — Маяковский снова приехал в Петроград.

— Лиля, — сказал он, подводя меня к сидевшей на диване очень бледной молодой даме. — «Концерт фонариков»... Познакомьтесь — Лиля Брик.

— «Концерт фонариков»! — засмеялась г-жа Брик, протягивая нервную, худую руку (ногти руки были наполированы почти до красноты). — Мне нравится это выражение в вашем стихотворении. Мы только что приехали с поэзовечера. Садитесь.

Огромные веки на бледном лице поднялись — у Брик были прекрасные живые глаза и очень накрашенный рот.

— Шаль! — сказал Маяковский и, расплывшись в широкую улыбку, поправил ей желтую испанскую шаль.

Красный, нелепый, неуклюжий рядом с этой небольшой бледной нервной женщиной с умным и честным лицом, Маяковский удивлял невольно.

— Сядем, потолкуем о стихах, — сказала Брик, отодвигаясь в угол. — Володя, сюда...

Маяковский (уже не «Володька»), согнув свои длиннейшие колени, неловко прополз в уголок и, просунув руку под шаль, полуобнял свою соседку.

Хотите —
буду безукоризненно нежный, —

заметив взгляд мой, тотчас же отрапортовал он стихами,

— не мужчина,
а облако в штанах?

И вправду: Маяковский был нежен, был предупредителен сейчас. Он показывал эту нежность невольно, сердясь на себя и будучи не в силах бороться со своей влюбленностью.

Кто бы думал, что «жестяной» человек может быть таким сентиментальным? Так я и вижу его сейчас: красное лицо, выда-

ющаяся нижняя челюсть, заходящая за верхнюю, упрямый подстриженный лоб (он был солдатом в это время) — и эта невольная улыбка гордого довольства, не сходившая с лица.

Потом к нам подсел маленького роста человек в пенсне. Маяковский отрекомендовал его снисходительно:

— Брик. Мой друг.

После этого я встречался с Бриками запросто много раз и только сейчас, после смерти Маяковского, узнал, что «мой друг» — муж Лили Брик. А я все время принимал его за брата. Это показывает, каким полным хозяином чувствовал себя Маяковский в этом «menage en trois» *.

Несмотря на странную эту связь, у меня сохранилось к m-me Брик большое уважение и сожаление о том, что ей, умной женщине, пришлось идти на такую трагикомическую сделку с жизнью. Ее бледное, почти белое лицо, ее образ всегда будут окрашены для меня светом холодной ясности, почти неживой пустоты. Ее легко можно было принять за портрет XVIII века, покинувший раму для ночной прогулки по Петрограду и утром возвратившийся на полотно.

А сейчас, после смерти Маяковского, мне просто жалко этой нервной, больной женщины. Что должна была она пережить!.. Только с ней, Брик, Маяковский и был «облаком». С остальными это был блеффер, относившийся к «ближнему» со снисходительным презрением человека к вертящейся около него собаке.

Русская интеллигенция всегда была хорошей поставщицей рабов, ищущих хозяина (вспомним лишь тургеневский «Дым» и за ним «Бесов» Достоевского). Маяковский чувствовал себя хозяином. Как всегда в таких случаях, его превосходство было только внешним, и он отлично понимал это. Вот пример.

Как-то небрежно, вскользь, как всегда, спросил он меня, читал ли я последнее его стихотворение, только что напечатанное.

— Читал.

— Раскусили?

— Очень напыщенно и очень риторично.

Маяковский, смехом скрадывая неловкость, про себя цедит сквозь зубы, косясь:

---

* Любовь втроем (*фр.*).

— Челюсти слабы...

Я (в том же тоне):

— Конечно, конечно... Мы, слава Богу, и не собираемся победить вас в этом смысле. Еще из Библии известно, что нижней челюстью Маяковского Самсон победил филистимлян.

Маяковский ничего не ответил на это. Невоспитанный человек, он признавал и над собою только власть ответной дерзости.

После этого (смешно сказать) у нас наладились прекрасные отношения. Я любил наблюдать этого человека-машину.

Он редко сидел на месте, он не мог долго сидеть. Непременно нужно сорваться, убежать куда-то и начать мерить своими длинными шажищами комнату.

Часто, прогуливаясь так, он бормотал что-то и затем, смотря на уходящий под ногами пол, начинал шагать снова.

Секрет этих «прогулок» был раскрыт совершенно случайно. Однажды в том же «Привале комедиантов» Маяковский покинул нас, отойдя в сторону «для прогулки».

Я позвал его.

— Не мешайте мне: я работаю, — нервно сказал он.

— ?!?

— Сочиняю... ну!

И снова заходил по ковру.

Сев за столик, я долго, с любопытством разглядывал эту сосредоточенную человеческую машину, сочиняющую стихи. Это было так непохоже на все, что давал мне мой личный внутренний опыт и что так прекрасно было описано Пушкиным:

> И пробуждается поэзия во мне.
> Душа стесняется лирическим волненьем,
> Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
> Излиться наконец свободным вдохновеньем.

Сейчас же звучали только тарелки в буфете. И Маяковский, тяжело шагающий, менее всего походил на свободного поэта. Это был раб, прикованный цепью к своему труду.

Было ли это вдохновение? Нет, вдохновленные поэты так не творят. Они просто расправляют крылья и летят за огнем небес. И это не дается ни школой, ни «цехами», ни волей, ни трудом. Это — от Бога. Так творили из современных нам Фофанов, Лох-

вицкая, Блок, написавший свою «Снежную маску» в несколько дней (иногда, судя по датам, по девяти стихотворений в сутки), Северянин и Городецкий в период «Яри».

В 1909 году я спрашивал Городецкого, часто ли он сочиняет на улице — под музыку города, под голоса трамваев и толпы... Он мне ответил:

— Однажды я гулял по Невскому. У меня не было бумаги. И я сочинил длинную поэму, казавшуюся мне прекрасной. Мой восторг был так велик, что я шел, кусая губы, чтобы не заплакать. В памяти моей сохранились только первые строфы, что я и напечатал:

Древеницы в лесу заплетали
Изумрудные мхи — волоса...
...Поцелуй, зацелуй до утомы, —
Молвил той, что постарше была, —
Залучу в золотые хоромы,
В жемчуга облеку до чела...

Но конец был лучше. И я его не мог вспомнить...

В том же 1909 году на Галерной улице, недалеко от редакции «Биржевых ведомостей», куда я ходил к Ясинскому, печатавшему мои стихи в «Новом слове», я встретил Блока. Одетый в прекрасно сшитое легкое черное пальто, в котелке, он шел, закинув голову в весеннее небо, — весь там, наверху — преображенный, вдохновенный... И встречные оборачивались на него, как на чудака, не понимая, что происходит с таким приличным, красивым молодым барином. А я знал, что с ним происходило, и был счастлив тем, что видел его в минуту творчества.

На «творящего» же Маяковского было жалко смотреть. Казалось: вот этот человек тоже хочет улететь, «пыжится», пыхтит, делает физическое усилие — и не может. Тогда, чтобы подняться к небу, он воздвигает словесную башню.

С великими усилиями, слово за словом, напрягая волю, он строит здание для будущего полета — и когда воздвигает его, уже падает изнеможденный: на полет у него нет силы. Да и может ли он лететь? Для этого у него нет небольшого: крыльев,

...Однако у Маяковского было одно хорошее достоинство для писателя: сарказм.

Сидя в дальнем углу «Привала», развалившись, руки на спинке дивана, с неподвижным лицом вглядывался он на входящих посетителей, и от нижней челюсти его до ушей змеилась тонкая, нечеловеческая презрительнейшая улыбка.

— Кто это? — спросил я однажды про очень тощего, преждевременно поседевшего молодого человека на журавлиных ногах, уже гнувшихся в коленах.

— Это каракатица! — не меняя положения своего, ответил Маяковский. — Это, мой дорогой, с позволения сказать, поэт, преждевременно поседевший от своей собственной бездарности. Раз в год он высиживает стихотворение и носится с ним, как с тухлым яйцом, разбивая его о головы своих друзей и знакомых. Он не знает своего призвания. Ему нужно быть учителем чистописания в купеческом доме с лампадками.

«Каракатица» звалась Георгием Адамовичем.

— А та блондиночка. рядом?.. Это двуногое существо живет эстетизмом и утренними воспоминаниями от ночных приключений с акмеистами. Ее имя? Поросячье (он произносил: «Па-арасячье»)... Помните Евангелие ? Легион!

...Однажды студента-поэта Александра Ш., очень лживого мальчика, он смутил протестующим возгласом:

— Пра-ашу не садиться со мною... От вас нафталином несет, мой дорогой... Нафталином.

— Ничего подобного! — забормотал студентик, — это новый пиджак, нынешнего года. И пальто мое тоже новое...

— Нафталином несет за три версты. Откуда вы сейчас?

— От Мережковских.

— Пра-астите, я ошибся, — привстает Маяковский, — это, значит, мертвечиной пахнет. Трупный запах.

— Ничего подобного, — возмущается студентик, — Зинаида Николаевна только что написала прекрасное стихотворение... Протест против переименования Петербурга в Петроград.

— Прочти, прочти, — переходя на «ты», улыбается Маяковский снисходительно.

Студентик с жаром читает истерические вирши г-жи Гиппиус: «Петроград? Кому это нужно? Славянщине убогой?»

— Нужно, чтобы сама Гиппиус преподнесла эти стихозы на своем «Зеленом кольце» или на «Будет радость», — прослушав,

заключает Маяковский. — Недавно в Москве прохожу мимо Художественного театра. Вижу четыре кареты скорой помощи. Что случилось? Каждый вечер, говорят, дежурим: отвозим отравленных скукой с пьесы Мережковского. Знакомый мой капельдинер в отчаянии. Чего, говорит, понесло Мережковского пьесы писать? Давно он уже женским делом привык заниматься, мережки строчил, а тут пьеса, жизнь. Это мертвец-то жизни захотел!.. А на «Зеленом кольце», братец мой, я проспал все действия и проснулся лишь от страшного храпа. Измайлов (критик) храпел около меня. Я растолкал. Протер он глаза и говорит: «Да, да, ничего не поделаешь!» Почему? Потому, что Мережковские — святые угодники: один лежит, другая свечки ставит, а рядом всегда есть народец под рукой за дьячка, козелком подтягивает. Не поможет, трупный запах, вонь идет. Почему ты, мой милый, протестовал против нафталина? Это уже, во всяком случае, лучше запаха Мереж...гиппиусов.

И он захохотал довольный.

IV

«Люблю трезвые речи пьяного Цибульского». — Брик и Брак. — Странное предложение Кугеля. — Я гадаю Пуришкевичу. — Распутин. — «Станислав» на пижаме. — Кокаиновые шалости Маяковского

Зимой шестнадцатого года в частном доме Маяковский читал нам только что написанную им поэму «Война и мир».

Он слыл прекрасным декламатором.

Это неверно.

«A la longue» * чтение его, шедшее, как и стихи, сплошным криком, утомляло и делало равнодушным. Он не знал полутонов. Оставалось только одно — поза. В просторном зале — руки на белой спинке кресла, в жакете (все костюмы нелепо сидели на нем), он был похож на красного истукана, изрыгающего строчки, как гул камней той башни, с которой он все старался подняться на небо.

---

* В конце концов (*фр.*).

В поэме было много слов, много риторических фигур и очень мало поэзии. Однако замысел, размах его, стремление охватить невероятную проблему войны, то упорство, с которым Маяковский старался подчинить себе форму, волевое напряжение, вложенное в вещь, были бесспорны. После чтения, за легким ужином, очень тихим и очень чинным, несмотря на присутствие композитора Цибульского, какой-то еврей в пенсне распотешил меня откровенною, серьезною и тем еще более смешною речью.

— Ви, Маяковский, — начал он, — ви раньше носили желтую полосатую кофту и ми в Могилеве думали, простите меня, что ви, просто, извиняюсь за выражение, — хулиган. Я очень рад, что мне удалось попасть на этот вечер. Теперь я вижу, что ви можете писать и творить чудные вещи, и считать вас хулиганом било ошибкой с нашей стороны.

Полусонный Цибульский счел нужным вступиться за человека, носившего желтую кофту, и Маяковский в конце стола в благодарность гаркнул ему:

— Люблю трезвые речи пьяного Цибульского!

Вскоре Цибульский уже не мог говорить.

Покидая дом, мы натолкнулись в гостиной на человека в черном пальто, крестообразно и неподвижно распростертого на полу.

Это был Цибульский, которого я видел в первый и последний раз в моей жизни. В доме этом он тоже был в первый раз.

...В конце года в орбиту Маяковского попал книгоиздатель и книгопродавец Ясный — маленький, необразованный человечек, похожий на хорька. Он дружил с Бриком-мужем. Я называл их в шутку: Брик и Брак. Тогда Ясный выпячивал губы, прислушивался внимательно и не понимал шутки. Пришлось одарить его эпиграммой:

Давно всем светом решено
И скреплено единогласно:
У Ясного в мозгах темно,
И только это в нем и ясно.

Эпиграмму он понял, но предпочел не обижаться. ...Да, тогда мы шутили, пели, хохотали и... ждали чуда или грозы. Жизнь становилась похожей на кубистическую картину: все представ-

лялось в наклонной плоскости, в сумасшедшем сцеплении. Тонкие люди предчувствовали грядущую перемену еще год назад.

В декабре пятнадцатого года редактор «Дня» Иона Раф. Кугель смутил меня несколько неожиданным предложением: не могу ли я, по образцу моих военных рассказов, дать ему очерки высшего петроградского общества в настоящее время ?

— Описание светского бала, например. Помните бал (в «Войне и мире»)?.. Жизнь золотой молодежи в наше время... пером романиста, художественными очерками... Ну, вы знаете, одним словом... Я ничего не указываю вам — только пишите... Пишите о том, что вы сейчас видите.

Предложение это было тем более удивительным, что «День» считался самой левой газетой, был наполнен меньшевиками, Луначарский присылал туда корреспонденцию из Парижа, Лев Троцкий там сотрудничал, и эта газета была менее всего подходяща для описания жизни светского общества. Я спросил Кугеля, почему ему пришла эта идея?

— Потому, — сказал он, подтягивая брюки (Кугель на всю жизнь прикован к своим брюкам, как Сизиф к своим камням), — потому что жизнь эта уходит на наших глазах. Императорская Россия умирает. Вся эта повышенная радость жизни в обществе не более как пляска людей, отравленных веселящим газом. И я хочу, чтобы вы сохранили впечатление об этих бешеных годах будущим поколениям.

Милый Иона Рафаилович часто утешал меня, что я буду писать для «будущих поколений». Думал ли он, что столько писателей, оторванных от России, разделяют сейчас эту судьбу? Но его тонкий прогноз грядущих событий уже не удивляет, а восхищает меня. Петроград танцевал на пороховом погребе, и мы танцевали с ним вместе.

Выставки, балы, поэзия, «Медведь» и «Астория», прогулки по городу, удивительному Невскому, поэзовечера и, наконец, словно посещение подземелья, — визит в редакцию, — все это смешивается в голове моей вместе с памятью о «лихачах» и двух фигурах поэтов: Северянина и Маяковского.

Жизнь становилась невероятной. Незадолго перед убийством Распутина я пил чай в вагоне санитарного поезда Пуришкевича на станции Кайданы около Двинска. Мы хохотали и говорили

о хиромантии. Я сказал, смеясь, что я умею гадать, Пуришкевич в зеленом кителе с огромными погонами действительного статского советника — протянул мне свою нервную, очень сухую руку, украшенную золотым женским браслетом.

— Погадайте мне, погадайте, — сказал он, мигая пухлыми своими веками. Красные пятна на его лице стали еще краснее.

— Когда я умру? Скоро?

— Вы боитесь смерти?

— Боюсь, — сказал Пуришкевич. — Боюсь. (И это было сказано во время войны!) — Что вы видите?

Я увидел лишь, что толстая, резкая линия жизни на руке моего собеседника кончалась внезапно между 49 и 50 годами.

— Сколько проживу?

— Я вижу необычайное событие, драму, на линии вашей судьбы, Вероятно, это война, может быть, вы будете в опасном положении...

— Но не умру? Не умру?

— Поживете еще...

— Слава Богу, — вздохнул Пуришкевич наивно. Наивно потому, что я не специалист в хиромантии, и мы шутили.

А через несколько месяцев прогремел его выстрел во дворе Юсуповского дворца.

Не стало человека, который говорил мне однажды:

— Ты што смеешься надо мною, юнец? Ты глуп, милячек, — счастья своего не понимаешь. Студент. Студенти мозга в ученьи теряют. Был бы у меня — ты бы за мной побежал, как собака... А может, на завтра я бы тебя к царице свел, царских деток показал... Хорошие детки... Девочки хорошие... (Он говорил: девоцки, собацька...) Алешенька... А ты этак на меня...

И он, чернея, отвернулся к окну. Разговор происходил в купе второго класса Вологда—Петербург, еще до войны. Распутин в сопровождении замечательно красивой крестьянской девушки в платочке ехал к царю.

Еще любопытное предсказание.

Тогда же, в купе, после словесной перепалки, Распутин, не любивший и презиравший богатых, цедил мне сквозь зубы:

— Вы, богаци (богачи), думаете, вся земля, вся Расея вам принадлежит?.. Поплачетесь, богаци, поплачетесь. Всё потеряете.

Он не сказал, как и почему потеряем мы, но все-таки не удивительно ли? Эта грязная шельма обладала очень развитым солнечным сплетением, которое, как известно, является нашим радиоприемником, читающим в неизвестном.

...И вот — тень убитого Распутина, невидимая, все еще ходила по Петрограду. Николай Второй терял голову и сжимал страну.

Чинные отряды солдат все еще маршировали по чуть заснеженным петроградским улицам. На фронте бились, в столицах наживались, и сыновья прачек покупали у антикваров «портреты предков».

Журналист Александр Абрамович Поляков уверял меня, что один из его знакомых даже ложился спать с полученным «Станиславом». Он прицеплял его на пижаму и лежал растянувшись на спине, «как гордый покойник», грудь колесом, «Станислав» на груди, и «портреты предков», заказанные специально под стиль XVIII века, по стенам...

Это был тип интеллигента, о котором, как о веревке в доме повешенного, не любили говорить наши политические филистеры.

Каждый из нас, конечно, имел своего «присяжного поверенного», который, получая бешеный гонорар, внезапно разбогател удачею своих доверителей.

С одним из них — очень культурным и предупредительным евреем X. — я познакомился благодаря друзьям Маяковского.

X. только что переселился в роскошную квартиру у Таврического сада — в двух шагах от огромного «двухквартирного» помещения Н. Н. Покровского, где весело возились два его сына — юнкера Николаевского Кавалерийского училища.

X, был женат на милой русской барышне, моложе его двадцатью годами.

В доме часто звучала французская речь — румынский дипломат и депутат г. Плеснилла, один из лучших ораторов своей страны, был там нередким гостем. Веселый прожигатель жизни, обаятельный в обществе, он жил в Петрограде, исполняя роль «ока» румынского правительства в русской столице. На скрипке он не играл, но зато любил чтение.

— Я хочу вам показать свою библиотеку, — лукаво говорил он своим гостям, навещавшим его в «Европейской гостинице», — и открывал маленький шкафчик, битком набитый ликерами.

После одного из таких «чтений» я отвозил г-жу Х. к Таврическому саду, к ее «присяжному» мужу. Длинная лента автомобилей и придворных карет, форейторы в красных ливреях с черными гербами стояли у подъезда гостиницы. Петроград принимал междусоюзную конференцию. Большинство делегатов жили в «Европейской». (Любопытная черта: в состав французской делегации, приехавшей в императорскую Россию, входило много старой знати; большинство же английской делегации, особенно военная ее часть, не могло похвастаться тонкостью манер. И как пили эти англичане!) В этой толчее у подъезда я еле отыскал своего кучера.

— Маяковский идет! — вскрикнула Х., заметив фигуру высокого солдата, шагавшего у гостиницы, отчетливо козыряя офицерам. Промелькнули красные лацканы генерала Поливанова. Маяковский повернулся на каблуках, замер — отдал честь и зашагал снова. Что думал он в этот момент, он, блеффер, «гений», поэт, актер? Несомненно отсылал ко всем чертям и Поливанова, и, главное, свою солдатскую форму.

— Очень жалко Маяковского, — сказала Х., кутаясь в свои соболя. — Он теперь стал нюхать кокаин!

— Не может быть! Он слишком здоров для этого.

— Уверяю вас. И все больше и больше.

Я не поверил и вскоре об этом же спросил Брика (мужа).

— Что ж в этом особенного?.. Нюхает, — сказал тот не без странной веселости. — Мы тоже иногда балуемся.

В тот же вечер я имел небольшой разговор с Маяковским. Он, как и я, знал поэта Андрея Виноградова — молодого человека из прекрасной семьи, полуфранцуза по рождению, погибшего в отеле «Метрополь» в Москве внезапной и загадочной смертью. Виноградов был кокаинистом. Хочет и он, Маяковский, погибнуть так же? Для человека, живущего умственным трудом, единственное сокровище — мозг. Умно ли разрушать его?

Маяковский посмотрел на меня, улыбнулся неожиданно и встал, не сказав ни слова.

На сколько лет теперь хватит его, если он будет продолжать свои кокаиновые шалости? — подумал я.

С этого момента я стал считать его обреченным.

V

Революция. — Искусство на улице. — Последняя встреча с Маяковским. — Барабан... барабан... барабан...

Потом грянула революция. Все завертелось в чертовом колесе. Немецкие провокаторы — неопределенного вида люди — ходили по Невскому и кричали на летучих митингах: — Мы ли не протянем руку немецкому пролетариату?!

На заседании Петроградского совета, когда под председательством Гвоздева решался вопрос о восьмичасовом рабочем дне, я слышал, как сзади меня какой-то толстый бритый тип в рыжем пальто, с бегающими глазками шептал сидевшему за мной газетному сотруднику:

— И напишите, значит: на заседании много говорили о прекращении войны с Германией.

Он повторил это два раза, причем на заседании о прекращении войны даже и не заикнулись.

В эти безумные, тоскливые дни Великий князь Николай Михайлович в старом пальтишке все еще продолжал утренние прогулки у своего дворца, а на Невском матросы уже не стеснялись толкать плечом прогуливавшихся адмиралов.

Мичман Раскольников, которого шесть месяцев назад я знал как Федора Федоровича Ильина, моего товарища по институту и когда-то первого критика моих стихов, провозглашал республику в Кронштадте.

Над панелями, усыпанными кожей семечек, излузганных новыми гражданами в красных бантах, висели афиши: «Искусство на улицу!»

На улицах в действительности прогуливался пьяный срам, но — как ни странно — книги стихов расходились великолепно.

Наш последний сборник с Игорем Северяниным «Острова очарований», напечатанный в семи тысячах экземпляров, разошелся в четыре месяца.

Брик в зале Тенишевского училища читал о Маяковском (теперь он имеет великолепную тему: «Маяковский и моя жена»).

А около Тенишевского училища, на Моховой, Александр Николаевич Волжин, бывший обер-прокурор, чудесный и нетрусливый человек, спрашивал меня тревожно:

— Скажите, будет Варфоломеевская ночь? Говорят, что уже назначена дата и мы на примете... Скажите, надо уезжать?.. Я останусь... но моя семья?..

Весенние мошки летели из раскрытого окна на огромный желтый абажур его лампы. Мошки так же верили в Керенского, как и мы сами.

В эти дни в Михайловском театре был объявлен митинг деятелей искусства. Нужно было обсудить проект образования Министерства изящных искусств. Идея была связана с именем Горького. Я никогда не забуду этого митинга.

На три часа театр превратился в пантеон живых знаменитостей. Художники, поэты, композиторы, писатели, актеры — в ложах, в партере, у трибуны, где толстый Глазунов бросил сумрачно:

— Я не пойду в одну комиссию вместе с Прокофьевым! (А Прокофьев все-таки талантливее его!)

На время появился сутулый и усатый Горький в пиджаке — и вскоре скрылся, устыженный тем, что происходило в зале. Стыдно было и Глазунову.

Лысый Кузмин, окруженный молодыми полудевами в пиджаках, неистово кричал, стоя слева от сцены.

«Известности» ржали, бунтовали и вели себя как потерявшее дорогу овечье стадо.

С эстрады какой-то певчий Александро-Невской лавры истошно кричал о том, что певчие получают недостаточно и что если бы не купеческие похороны и свадьбы — им была бы крышка.

Не помог и умно протестовавший Зданевич. Зал гигикал и хохотал. Ораторов не было слышно. Кто-то всходил на трибуну, кто-то уходил.

Во всем этом месиве восхищал лишь один Влад. Ник. Набоков, председательствовавший с необыкновенным джентльменством. Человек общества — в какую компанию он попал сейчас! Он звонил, умолял — всё с любезным отчаянием. Ничего не помогало.

Впереди меня стоял Маяковский. Он тоже говорить хотел.

— О чем?

— Услышите.

Он был в гимнастерке. С первого дня революции Маяковский, до того тщательно скрывавший свою солдатчину, щеголял ею не меньше, чем своим красным бантом. Он волновался. Его

коротко подстриженный затылок — прямо против моих глаз — наливался кровью. Маяковский поправлял свою гимнастерку, пояс — все быстро, нервничая, без своей обычной наигранной беспечности. Наконец он вышел.

От человека, который не так давно швырял в публику стульями, можно было ожидать храбрости — презрения к этой интеллигенции, ставшей стадом, Что скажет он теперь?

Маяковский встал, уперся двумя руками в концы стола и «пролаял» не совсем грамотно и очень однотонно весьма неопределенную и очень хитрую речь, напоминавшую иезуитские речи блаженной памяти временного председателя Временного правительства князя Львова,

— Министерство искусств? Оно, конечно, это хорошо. А те, кто против такого министерства? Оно, конечно, — они тоже, может быть, правы.

Публика аплодировала бешено. Они стоили друг друга. Маяковский улыбнулся и сошел со сцены. Ему нужно было лишь показаться, утолить свое тщеславие — и он был доволен. Он не говорил против министерства потому, что это был проект Горького, у которого он печатался в «Летописи». Он был не против Зданевича и «левых» потому, что его бы обвинили в ретроградстве, а Маяковский был человек себе на уме.

Так закончилась моя последняя с ним встреча.

Я уехал из Петрограда по странному совпадению в одном купе с тем Александром Яковлевым, ныне парижской знаменитостью, который расписывал стены «Привала комедиантов». Чтобы скоротать дорожное время, мы рисовали совместные карикатуры: Яковлев делал одну часть и, загибая бумажку, просил меня проделать другую. Получались забавные вещи.

Революция шла победным шагом. Я жил в Гаграх, где красавец князь Сергей Голицын все еще получал письма великой княжны Татьяны, присылаемые ему из заточения. Он познакомился с ней в Царскосельском госпитале. Это был один из самых талантливых музыкантов, мною встреченных, хотя он был настолько ленив, что не мог читать нот, и играл по памяти.

Прогремел выстрел Доры Каплан. В Москве расстреливали пачками. Мы ничего не знали об этом. Я ставил свою оперетку, Голицын выдумывал к ней музыку.

Черное море, и пальмы, и горы, удивительный Кавказ, перед которым Калифорния кажется нелепой гримасой, молодость и пиры, уважение к личности и к собственности, — я бы не задумываясь променял сейчас свою счастливую жизнь на Таити на это время.

В девятнадцатом году в этом раю, в Сочи, я неожиданно встретил неизвестно какими путями попавшего к нам ангелоподобного (ибо он курчав и рыж) Васю Каменского. Он говорил, что надо ехать в Москву, — там жизнь, там творчество, там будущность. Я имел на этот счет несколько иное мнение.

— А как Маяковский?

— Маяковский? Да он же всеми признанный национальный поэт сейчас. Громадина!

— Вернее: интернациональный?..

— Он пишет по-русски.

Вася уехал в Москву.

Маяковский трубил, посылал во все концы 150 000 000 Иванов, завоевывающих мир, расходился в сотнях тысяч экземпляров и писал рекламы Моссельпрому.

Он не брезгал ничем, эта гениальная машинка для выработки стихов.

Его счастье было в общем несчастье: революции был нужен поэт, а более талантливые просто не хотели ее славить.

Его известность стала скорее количественной, как слава кинематографического актера, созданного искусным режиссером.

Режиссером был большевизм. И он создал ему действительную славу, прокатившуюся и за границу, где чехи, поляки, американцы, мексиканцы, французы и немцы устраивали торжественные встречи и ублажали банкетами «самого выдающегося поэта страны советов».

Год назад в приморском городе Калифорнии я нашел английскую книгу, где Маяковский — ступенью выше — был провозглашен уже одним из самых даровитых поэтов, живущих на земле. К чести автора нужно сказать только, что он русского языка не знает и писал с чужих слов.

Маяковский пробыл в сем блаженном состоянии более одиннадцати лет.

Те, кто следил за его стихами, недоумевали. Они были не лучше, а хуже написанных в то время, когда автор их, по своему собственному признанию, —

...вылезал грязным
от ночевок в канавах.

Он все еще кричал, все будировал: вот завоюем мир — «бейте в площади бунтов топот!» — вот завоюем небо! — рай на землю! Чудеса в решете! — «Выше гордых голов гряда!»

Но все это было в большинстве не только необычайно безвкусно, но и плоско. Об этом можно сожалеть,

Хорошего революционного поэта — к какой бы мы сами ни принадлежали партии — всегда надо приветствовать, ибо он... поэт.

Был ли поэтом Маяковский? Этот по видимости нелепый вопрос не лишен значения сейчас, когда академик Сакулин провозгласил его новым классиком.

Заметили ли вы, что Маяковский фатально не мог писать гладкими стихами, а когда пробовал — кончал позором.

Насилья гнет развеян пылью,
Разбит и взорван — и теперь
Коммуна-сказка стала былью,
Для всех коммуны настежь дверь.

Поневоле вспоминаешь басню о вороне, певшей лучше соловья. Маяковский не умел чисто выражаться:

Пришел, чтоб бился лбом бы...
В колокола клокотать чтоб...

Это неладное переставление слов с их логического места в середину строчки.

«Дней бык пег» — вместо: «бык дней пег» и т. д. до бесконечности — есть не умысел, не нарочитый шик, а безмолвное признание своего бессилия. И небрежности то ж. Причина?

Маяковский не был певцом. Это был природный заика, старавшийся петь, ибо иначе у него ничего бы не вышло. Поэтому с таким трудом, со странным напряжением он создавал каждую

свою строчку, и они ложились на него каменными плитами, невероятным спудом. Надгробным памятником они ему не будут.

...Я заканчиваю статью, и в моих ушах все еще звенит то, почти истерическое напряжение, с которым Маяковский нам читал тогда «Войну и мир» — лучшее свое произведение.

Барабан... Баррабан... Баррррабан... Барабан лопнул, господа.

Алексей Масаинов.
О. Таити. Французская Полинезия.
13 июля 1930

БОРИС ПАСТЕРНАК

ОХРАННАЯ ГРАМОТА

<...> Между тем в воздухе уже висела судьба гадательного избранника. Почти можно было сказать, кем он будет, но нельзя было еще сказать, кто будет им. По внешности десятки молодых людей были одинаково беспокойны, одинаково думали, одинаково притязали на оригинальность. Как движенье новаторство отличалось видимым единодушьем. Но, как в движеньях всех времен, это было единодушье лотерейных билетов, роем взвихренных розыгрышной мешалкой. Судьбой движенья было остаться навеки движеньем, то есть любопытным случаем механического перемещенья шансов, с того часа, как какая-нибудь из бумажек, выйдя из лотерейного колеса, вспыхнула бы у входа пожаром выигрыша, победы, лица и именного значенья. Движенье называлось футуризмом.

Победителем и оправданьем тиража был Маяковский.

3

Наше знакомство произошло в принужденной обстановке групповой предвзятости. Задолго перед тем Ю. Анисимов показал мне его стихи в «Садке судей», как поэт показывает поэта. Но это было в эпигонском кружке «Лирика», эпигоны своих симпатий не стыдились, и в эпигонском кружке Маяковский был открыт как явленье многообещающей близости, как громада.

Зато в новаторской группе «Центрифуга», в состав которой я вскоре попал, я узнал (это было в 1914 году, весной), что Шершеневич, Большаков и Маяковский наши враги и с ними предстоит нешуточное объясненье. Перспектива ссоры с человеком, уже однажды поразившим меня и привлекавшим издали все бо-

лее и более, нисколько меня не удивила. В этом и состояла вся оригинальность новаторства. Нарожденье «Центрифуги» сопровождалось всю зиму нескончаемыми скандалами. Всю зиму я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью. Я приготовился снова жертвовать ей вкусом и совестью. Я приготовился снова предать что угодно, когда придется. Но на этот раз я переоценил свои силы.

Был жаркий день конца мая, и мы уже сидели в кондитерской на Арбате, когда с улицы шумно и молодо вошли трое названных, сдали шляпы швейцару и, не умеряя звучности разговора, только что заглушавшегося трамваями и ломовиками, с непринужденным достоинством направились к нам. У них были красивые голоса. Позднейшая декламационная линия поэзии пошла отсюда. Они были одеты элегантно, мы — неряшливо. Позиция противника была во всех отношениях превосходной.

Пока Бобров препирался с Шершеневичем, — а суть дела заключалась в том, что они нас однажды задели, мы ответили еще грубее, и всему этому надо было положить конец, — я не отрываясь наблюдал Маяковского. Кажется, так близко я тогда его видел впервые. Его «э» оборотное вместо «а», куском листового железа колыхавшее его дикцию, было чертой актерской.

Его намеренную резкость легко было вообразить отличительным признаком других профессий и положений. В своей разительности он был не одинок. Рядом сидели его товарищи. Из них один, как он, разыгрывал денди, другой, подобно ему, был подлинным поэтом. Но все эти сходства не умаляли исключительности Маяковского, а ее подчеркивали. В отличье от игры в отдельное он разом играл во все, в противность разыгрыванью ролей, — играл жизнью. Последнее, без какой бы то ни было мысли о его будущем конце, — улавливалось с первого взгляда. Это-то и приковывало к нему, и пугало.

Хотя всех людей на ходу и когда они стоят видно во весь рост, но то же обстоятельство при появленьи Маяковского показалось чудесным, заставив всех повернуться в его сторону. Естественное казалось в его случае сверхъестественным. Причиной был не его рост, а друга, более общая и менее уловимая особенность. Он в большей степени, чем остальные люди, был весь в яв-

леньи. Выраженного и окончательного в нем было так же много, как мало этого у большинства, редко когда и лишь в случаях особых потрясений выходящего из мглы невыбродивших намерений и несостоявшихся предположений. Он существовал точно на другой день после огромной душевной жизни, крупно прожитой впрок на все случаи, и все заставали его уже в снопе ее бесповоротных последствий. Он садился на стул, как на седло мотоцикла, подавался вперед, резал и быстро глотал венский шницель, играл в карты, скашивая глаза и не поворачивая головы, величественно прогуливался по Кузнецкому, глуховато потягивал в нос, как отрывки литургии, особо глубокомысленные клочки своего и чужого, хмурился, рос, ездил и выступал, и в глубине за всем этим, как за прямотою разбежавшегося конькобежца, вечно мерещился какой-то предшествующие всем дня его день, когда был взят этот изумительный разгон, распрямлявший его так крупно и непринужденно. За его манерою держаться чудилось нечто подобное решенью, когда оно приведено в исполненье и следствия его уже не подлежат отмене. Таким решеньем была его гениальность, встреча с которой когда-то так его потрясла, что стала ему на все времена тематическим предписаньем, воплощенью которого он отдал всего себя без жалости и колебанья. Но он был еще молод, формы, предстоявшие этой теме, были впереди. Тема же была ненасытна и отлагательств не терпела. Поэтому первое время ей в угоду приходилось предвосхищать своей будущее, предвосхищенье же, осуществляемое в первом лице, есть поза. Из этих поз, естественных в мире высшего самовыраженья, как правила приличья в быту, он выбрал позу внешней цельности, для художника труднейшую и в отношении друзей и близких благороднейшую. Эту позу он выдерживал с таким совершенством, что теперь почти нет возможности дать характеристику ее подоплеки.

А между тем пружиной его беззастенчивости была дикая застенчивость, а под его притворной волей крылось феноменально мнительное и склонное к беспричинной угрюмости безволье. Таким же обманчивым был и механизм его желтой кофты. Он боролся с ее помощью вовсе не с мещанскими пиджаками, а с тем черным бархатом таланта в самом себе, притворно-чернобровые формы которого стали возмущать его раньше, чем это быва-

ет с людьми менее одаренными. Потому что никто, как он, не знал всей этой пошлости самородного огня, не разъяряемого исподволь холодною водой, и того, что страсти, достаточной для продолженья рода, для творчества недостаточно, и что оно нуждается в страсти, требующейся для продолженья образа рода, то есть в такой страсти, которая внутренне подобна страстям и новизна которой внутренне подобна новому обетованью.

Вдруг переговоры кончились. Враги, которых мы должны были уничтожить, ушли непопранными. Скорее условия выработанной мировой были унизительны для нас.

Между тем на улице потемнело. Стало накрапывать. В отсутствие врагов кондитерская томительно опустела. Обозначились мухи, недоеденные пирожные, ослепленные горячим молоком стаканы. Но гроза не состоялась. В панель, скрученную мелким лиловым горошком, сладко ударило солнце. Это был май четырнадцатого года. Превратности истории были так близко. Но кто о них думал? Аляповатый город горел финифтью и фольгой, как в «Золотом петушке». Блестела лаковая зелень тополей. Краски были в последний раз той ядовитой травянистости, с которой они вскоре навсегда расстались. Я был без ума от Маяковского и уже скучал по нем. Надо ли прибавлять, что я предал совсем не тех, кого хотел.

4

Случай столкнул нас на следующий день под тентом греческой кофейни. Большой желтый бульвар лежал пластом, растянувшись между Пушкиным и Никитской. Зевали, потягиваясь и укладывая морды поудобней на передние лапы, худые длинноязыкие собаки. Няни, кума с кумой, все о чем-то судачили и о чем-то сокрушались, Бабочки мгновеньями складывались, растворяясь в жаре, и вдруг расправлялись, увлекаемые вбок неправильными волнами зноя. Девочка в белом, вероятно совершенно мокрая, держалась в воздухе, всю себя за пятки охлестывая свистящими кругами веревочной скакалки.

Я увидал Маяковского издали и показал его Локсу. Он играл с Ходасевичем в орел и решку. В это время Ходасевич встал и, заплатив проигрыш, ушел из-под навеса по направленью к Страст-

ному. Маяковский остался один за столиком. Мы вошли, поздоровались с ним и разговорились. Немного спустя он предложил кое-что прочесть.

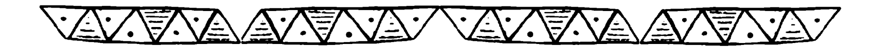
Зеленели тополя. Суховато серели липы. Выведенные блохами из терпенья, сонные собаки вскакивали на все лапы сразу и, призвав небо в свидетели своего морального бессилья против грубой силы, валились на песок в состояньи негодующей сонливости. Давали горловые свистки паровозы на Брестской дороге, переименованной в Александровскую, и кругом стригли, брили, пекли и жарили, торговали, передвигались — и ничего не ведали.

Это была трагедия «Владимир Маяковский», тогда только что вышедшая. Я слушал, не помня себя, всем перехваченным сердцем, затая дыханье. Ничего подобного я раньше никогда не слыхал.

Здесь было все. Бульвар, собаки, тополя и бабочки. Парикмахеры, булочники, портные и паровозы. Зачем цитировать? Все мы помним этот душный таинственный летний текст, теперь доступный каждому в десятом изданьи.

Вдали белугой ревели локомотивы. В горловом краю его творчества была та же безусловная даль, что на земле. Ту была та бездонная одухотворенность, без которой не бывает оригинальности, та бесконечность, открывающаяся с любой точки жизни, в любом направленьи, без которой поэзия — одно недоразуменье, временно не разъясненное.

И так просто было это все. Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавье скрывало гениально простое открытье, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья. <...>



ВАЛЕНТИНА ХОДАСЕВИЧ

ВЫСТАВКА В САЛОНЕ МИХАЙЛОВОЙ. ТАТЛИН, МАЯКОВСКИЙ, ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

«Мадонна» из треугольников получилась у Володи великолепно — будто год над ней работал. В Москву мы приехали веселыми. Татлин — прямо в Салон: выбрать и забронировать место для картины, а повесит он ее завтра утром, перед самым вернисажем, а то мало ли что.

— Хочу всех удивить, — и Володя загадочно подмигнул.

Днем я отвезла свой эскиз на выставку, где уже повесили несколько моих московских портретов. Татлин забронировал место в первом зале, оно было обведено прибитым шнуром и почему-то начиналось от самого пола. В центре висела картонка, на ней: «Место В. Е. Татлина — не занимать!»

Направляясь в зал, где висели мои работы, встретила Маяковского, который сообщил, что он также участник выставки, и сразу же попросил меня пройти в третий зал, где он занял место, и помочь проверить, действует ли основной элемент его произведения. На одной из стен зала, высоко в углу, была прибита полка из стекла на двух металлических кронштейнах, а над ней, под самым потолком, в стене — круглое отверстие вентиляции. Маяковский, с умилением глядя на него, сказал:

— Вы тут постойте, а я пойду проверю включение.

Вентилятор действовал, и я, не ожидая такой мощи звука, похожего на сирену и на рычание, и от сильной струи холодного воздуха отскочила к противоположной стене. Вернулся довольный Маяковский:

— Ну как? Ведь здорово будет привлекать публику?

* «Мадонна» из треугольников — на выставке эта картина носила название «Анализ композиции».

— Конечно! А что же будет выставлено? — спросила я.

— Верю, что вы до завтра никому не скажете, даже вашему любимцу Татлину. Вот смотрите. — Из кармана он вынул водочную бутылку, а из свертка бумаги — два старых башмака, связанных шнурком. — Завтра, перед самым открытием, укреплю башмаки к кронштейну: они будут свободно висеть в воздухе, а бутылка — стоять на полке. Под всем этим крупно и красиво будет написано: «Владимир Маяковский».

Я подумала: да, бедному Татлину трудно будет конкурировать с такой выдумкой (все же у него только живопись...).

Вдруг слышу:

— Привет Веснианке от Песниана! — это Вася Каменский приветствует меня.

Облобызались. Спрашиваю:

— Ты что выставляешь?

— Валечка, у меня будет «передвижная» выставка во всех залах — вот завтра увидишь.

Я уже понимала, что быть скандалам.

За час до открытия в первом зале ползал по полу Татлин — недалеко от входа он прибивал к полу железный угольник солнечных часов, от которого по диагонали к месту, где должна была висеть «Мадонна», прочерчена белой краской линия примерно в три сантиметра шириной.

— Совершенно замучился! — С взмокших волос на лоб и с кончика носа капал пот...

Устроитель — доброжелательный Кандауров — бегал с растерянным лицом из зала в зал. Приближался час открытия выставки. Кандауров, сказав Татлину: «Прошу вас, заканчивайте ваше устройство», — убежал вниз встречать приглашенных меценатов и коллекционеров. Я уже не отходила от Татлина, а он прилаживал на стену «Мадонну» так, что верх примыкал к стене, а них отходил от стены примерно сантиметров на пятьдесят. Татлин был доволен и сказал:

— Здорово! Уж никуда не деваться от моей «Мадонны». Хотят или нет, а смотреть будут, да и направляющая белая линия укажет...

Я выразила предположение, что люди будут спотыкаться о солнечные часы, но Володя отреагировал зло:

— Ну, уж этого я от вас, Валечка, не ожидал, думал, вы друг!

Обидевшись, я пошла посмотреть, как Маяковский водворяет на место свои экспонаты. Тот, посмеиваясь, сказал, чтобы я не пропустила момента, когда он включит вентилятор, который будет сигналом и Васе Каменскому показывать свою «передвижную»!

И вот началось... Торжественно и медленно по лестнице, распустив трены платьев (ведь к вернисажам дамы специально шили себе роскошные туалеты, стараясь перещеголять друг друга), поднимались всем известные меценатки: Носова, Лосева, Гиршман, Высоцкая и другие. Стадом за дамами шли мужчины. Приветствия, разговоры... А я волновалась за Татлина и, вспомнив, что на Военно-Грузинской дороге есть скала «Пронеси, господи», думала: «Хоть бы пронесло!»

Первой в зал вошла в дивном платье (произведение знаменитой портнихи Ламановой) Носова. Она остановилась и, оглядевшись:

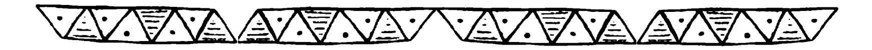
— А что это там так странно торчит на стене? — сделала несколько шагов и вдруг остановилась с гневным лицом: ее не пускал шлейф, зацепившийся за солнечные часы. — Кто здесь распорядитель? — грозно спросила она.

Откуда-то вынырнул Кандауров и застыл перед Носовой — он ведь был «мостиком» между меценатами и художниками. Носова собиралась покинуть выставку. Кандауров уговорил ее остаться, и она проплыла в следующий, благополучный, зал.

Появилась женщина со скребком, отверткой и мокрой тряпкой, отвинтила от пола солнечные часы, отскребла и смыла белую черту. А Кандауров помогал огрызавшемуся Татлину перевесить «Мадонну». «Несчастный, — думала я, — ему предстоит еще пережить "успех" Маяковского и Каменского!» Публики уже набралось много — все залы полны. Я решилась пойти в зал, где висели мои не претендующие на шумный успех работы. Там я слушала довольно хорошие отзывы о себе, как вдруг раздался рев и треск вентиляторов, все ринулись в соседний зал, где около своего произведения стоял с презрительной, но торжествующей усмешкой Маяковский. Раздались возгласы возмущения. Кричали: «Выключайте!» Опять появился Кандауров и стал успокаивать разволновавшихся. Вентилятор был выключен, и тут по-

явился Василий Каменский, являющий собой синтетический экспонат: он распевал частушки, говорил прибаутки, аккомпанировал себе ударами поварешки о сковородку, на веревках через плечо висели — спереди и сзади — две мышеловки с живыми мышами. Сам Вася, златокудрый, беленький, с нежным розовым лицом и голубыми глазами, мог бы привлекать симпатии, если бы не мыши. От него с ужасом шарахались, а он победно шел по залам. Это и была его «передвижная выставка».

Я волновалась за Татлина, но не нашла его. Очевидно, он ушел исстрадавшийся и побежденный выдумками футуристов... <...>



ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ

ФУТУРИСТЫ

Каждый молод, молод, молод...

Д. Бурлюк

Я ведь молод, как первый снег...

С. Третьяков

[Несвоевременные мысли

Всякое изменение социальных взаимоотношений в стране неизбежно сопровождается теми или иными переменами на фронте искусства. Литературное течение, не отражающее социальных фаз, есть только группировка. Если течение предшествует социальным катастрофам, возвещает эти последние, помогает им родиться, — то такое течение делается социально нужным и входит в историю литературы как веха.

Если течение последует за социальной переменой и просто резонирует, фотографически отображает, констатирует, но при этом не организует читателя, — то такое течение также входит в историю, но под кличкой эпигонства. В этом различие между реализмом и натурализмом.

Глубоко ошибаются те, которые считают искусство только писарем в штабе истории. Поэт-не пророк — не поэт. Искусство — это фанфары, возвещающие о новом социальном сдвиге. Искусство не только сейсмограф, сообщающий о землетрясении. Искусство само должно вызывать и вызывает потрясенье.]

Рождение футуризма

На сером фоне начала второго десятилетия двадцатого века русский футуризм был необходим, как смутный, неосознанный предтеча мировой войны и неизбежной после этой войны революции.

Оттого с первых шагов футуризм развлекал только недальновидных. Сознающих он беспокоил. Яростнее всех из символистов на него обрушился Бальмонт, а из акмеистов — Гумилев.

Разве не характерно, что на футуризм ополчились эклектические круги либерализма вроде Яблоновского, Игнатова, Неведомского, С. Глаголя и других. Недаром в одной из речей в Государственной думе Марков-второй, перечисляя признаки надвигающейся революции, упомянул и о футуризме.

Футуризм возник одновременно, хотя и по разным причинам и поводам, в разных странах, и это было показателем его жизнеспособности и значимости. Перед изгнаньем граф Калиостро выехал сразу изо всех застав Санкт-Петербурга.

Итальянские пощечины футуризма зародились совершенно параллельно русскому футуризму. «Корсо Венециа, 61» — штаб-квартира Маринетти, конечно, ничего не слыхала о Подьяческой лаборатории Северянина и о «Садке судей». Идеи живут, как микробы в воздухе. Если их становится слишком много, начинается эпидемия.

«Садок судей» прошел незамеченным. Кроме профессионалов, никто не отметил этого сборника на обойной бумаге, скоро ставшего библиографической редкостью. А между тем в первом «Садке судей» было много ценного, много предопределившего судьбы футуризма и его ошибки.

Совершенно незаметно для широкого читателя и для критики сыпались, как из рога изобилия, тридцать две брошюры Северянина. Эти же самые стихи, соединенные в «Громокипящем кубке», вызвали восторг и гнев тех, кто их не замечал в брошюрах.

Только сразу сплотившаяся группа из Маринетти, Руссоло, Боччиони, Валентины Сен-Пуэн и других заставила говорить о себе.

Я впервые услыхал о футуризме и футуристах, конечно, от Брюсова, который с удовольствием показывал и «Садок судей»,

и брошюры Игоря Северянина, и итальянские издания Маринетти.

Брюсов чутьем уловил если не мастерство, если не правду, то нужность этой новой волны. Нужна бывает не только правда. А Брюсов должен был бы быть врагом футуризма, потому что в истории искусства соседние школы всегда враги и антиподы.

Символизм был ближе к пушкинскому романтизму, чем к натурализму. И символизм продолжал жить, перейдя через футуризм, в имажинизме, который питался соком символизма и романтики, резко враждуя с футуризмом.

Схематически эти смены шли так: одна линия: натурализм — футуризм — пролеткультовщина, друга линия: романтизм — символизм — имажинизм.

Ликвидатор «Эго»

Найдя на одной из брошюр какой-то таинственный адрес в Петербурге и объявление, из которого явствовало, что «почтальонов просят приносить заказы только от 12 до 2-х», я послал письмо по этому адресу. В письме я просил выслать мне наложенным платежом все вышедшие книги Игоря Северянина, а также и другие книги, выпущенные издательством «Эго».

Вообще «Эго» меня интриговало. Так назывался препарат сухих яиц. Слово «эгофутуризм» было незнакомо.

Скоро я получил ответ следующего характера:

> Любезный почитатель!
>
> Издательство «Эго» ликвидировано, а книги распроданы. Был бы весьма рад исполнить ваш заказ, но увы! Пишите, я об- отвечу все вопросы.
>
> Ликвидатор «Эго» — Лотарев.

Этот почерк стал мне хорошо знакомым позже, когда я начал усиленно переписываться с «ликвидатором» Лотаревым. Это оказался Игорь Северянин, впоследствии первый ликвидатор футуризма. Когда футуризм из эстетской «эго-школки» перерос в созвучное с революцией течение, больше всех был напуган... Северянин и первый открещивался от футуризма.

Вообще футуризм объединил в себе самых разнообразных людей: дешевого эстета Северянина, архаиста Хлебникова, бес-

принципного Игнатьева, бунтаря паанархического сдвига Маяковского, коммерсанта Бурлюка и других. Около футуризма всегда было много просто сомнительных молодых людей, пытавшихся извлечь пользу около создавшейся шумной моды.

Северянин

В 1913—1913 годах сразу начало работать несколько футуристических издательств. В Ленинграде — «Петербургский глашатай», в Москве – «Мезонин поэзии» и «Футуристы», позже и «Лирика» близко подошла к футуристам, порвав с символизмом. Вокруг этих издательств сгруппировался ряд поэтов, имена которых сегодня канули в вечность. Кто помнит Широкова, Крючкова, Оредежа, Грааля Арельского, Георгия Иванова, Чайкина, Бекетову, Хрисанфа и других?

Одни из них просто пропали. Другие, как Г. Иванов, находятся в эмиграции, третьи, как Константин Олимпов, сын Фофанова, служат где-то в домоуправлении.

В футуризме резко различались два течения. Эгофутуристы — ленинградская группа жеманных поэтов, все дерзанья которых не шли дальше «фешенебельных» неологизмов и словесных ухищрений. Это была группа малахольная, без теоретической подоплеки. Это была группа, недовольная символизмом и на знавшая, куда причалить. Они не причалили никуда.

Кубофутуристы таили в себе всю мощь подлинного футуризма, все его теоретические задатки и выкладки. В этой группе была не только точка, от которой отталкивались, но и точка цели. Урбанизм, космополитизм, социальная устремленность, революционное новаторство, ненависть к классу «богатых» — все это, пусть порой невнятно, проступало на страницах кубофутуристических книг.

«Мезонин поэзии» плутал посредине. Третьяков тащил его к кубофутуристам, Зак — к футуристическому акмеизму, Широков и ряд петербуржцев – к эгофутуризму, а я тихонько гнул к будущему имажинизму, уже в 1915 году выкинув этот лозунг и самый термин в книге «Зеленая улица». «Лирика»: Бобров, Асеев, Пастернак, Божидар и другие — примыкали к футуризму постольку, поскольку можно было, «не сердя маму» — символизм.

Среди всех футуристов, конечно, самой популярной фигурой был тогда Северянин. Он же был единственным настоящим поэтом-эгофутуристом. Теперь он исписавшийся, ибо нет социальных соков для его творчества, но все же поэт. Ему нечего сказать, но дар слова у него был и сохранился.

Мы обменялись с ним не одним десятком писем. Лично мы не встречались. Писал он очень заносчиво, самовлюбленно, позируя и чем-то напоминая неряшливый стиль Бальмонта.

Между прочим, Бальмонт в переписке с Брюсовым гордо сообщал, что «никогда не следует переделывать раз написанных стихов». В одном из писем ко мне Северянин упрекал меня за то, что я переделываю свои стихи, и возвещал, что все «однажды написанное» его пером «свято» и «кощунственно исправлять брызги вдохновенья».

Северянин жеманно сообщал в печати, что он носит воротнички № 39, а К. Олимпов — «тореадор № 40».

Приглашал читателей приехать на несуществующую мызу, чтоб послушать его поэмы и отведать стерляжьей ухи. Отталкивал запахом поэтического одеколона, наивно принимая его за духи.

В письмах он выражался отменно «изящно» и «комильфонтно», как институтка, сыпал неологизмами, иногда удачными, а иногда безграмотными, а в открытках настолько матерно ругал не признавших его критиков, что почтальон, носивший ко мне письма, довольно ехидно посматривал на адресата, ведущего такую переписку.

Встреча с Северянином

Однажды вечером у меня сидел Маяковский. И не то Борис Лавренев, не то Сергей Третьяков.

Раздался телефонный звонок, и сумрачный голос, подозвав меня, просил приехать в отдельный кабинет ресторана «Бар» для «поэтической элоквенции».

Удрученный этим оборотом речи, я спросил: не Василий ли Тредиаковский со мной разговаривает?

— Нет, Игорь Васильевич Северянин, только что приехавший из Петербурга!

Нам всем было интересно посмотреть на того, чьими стихами мы увлеклись, и мы поехали.

В грязном кабинете Северянин сидел один. Перед ним стояло пиво; жеманно познакомившись, он сразу извинился, что пьет пиво:

— В этом ресторане нет хорошего крем де ваниля...

Я внимательно рассматривал Северянина. Это был довольно крупный человек, без возраста, с резкими чертами лица, немного напоминавшими схимника. Впрочем, такие же лица засняты в книге Дорошевича «Типы Сахалина».

Одет Северянин был в черный сюртук, довольно вытертый и бледный, но держался в нем так, как будто сознательно копировал Джорджа Браммеля, впавшего в бедность.

Говорил он немного. От всех теоретических вопросов отмалчивался, иронически ругая Москву и восхваляя Петербург. Лицо было стылое и невыразительное, а глаза выцветшие, как у курицы. Маяковский доказывал, что «как у перепела».

Эти глаза оживлялись только тогда, когда Северянин хвалил себя, значит, глаза оживлялись часто.

Мы смотрели на него, ехавшего на «поэтические гастроли в провинцию», довольно подобострастно.

Северянин категорически забраковал все марки вин, заявив, что «такую дрянь» он пить не привык. Хорошо помню, что он упорно требовал «столетнего бургонского», предварительно изучив карточку вин.

«Столетнее бургонское» мы бы тоже выпили с удовольствием, но не пришлось его пить по двум причинам: в ресторане его не было, а кроме того, денег у нас было тоже немного. Мы удовольствовались самым простым винцом, из дешевых, и пили его не без удовольствия. С таким же удовольствием, когда узнал, что заказали, а следовательно, и платить будем мы, пил эту «дрянь» гастроном Северянин.

По нашей просьбе он прочел нам ряд своих новых стихов. Честно сказать, мы тоже горели желанием прочесть ему наши стихи и услышать его отзыв.

Мы слушали его чтение терпеливо. В противовес выразительному чтению Маяковского и Каменского, лаю Брюсова, скандировке символистов Северянин почти буквально пел. Пел даже на

особый, очень однообразный мотив (что-то вроде «В тени задумчивого сада»), утилизируя мелодию только первой строчки романса и неизменно, заканчивая, в том же тоне и без паузы произносил: «Всё». Получалось приблизительно так:

Как ты в истории поэт. Всё.

Кто-то из нас робко предложил, чтоб Северянин послушал наши стихи. Северянин посмотрел и надменно бросил:

— Не будем омрачать нашей встречи!

Мы растерялись. И замолчали. Северянин продолжал пить и хмелеть. <...>

Сущность поэта

В Северянине меня всегда поражало гениальное умение избежать участия в разговоре, если разговор не касался северянинских стихов и сортов вин.

В день получения известия о гибели русской армии у Августова Северянин любовно перечитывал в «Русском слове» объявление о своем «поэзоконцерте».

День убийства Распутина в его стихах датирован перечнем вин.

Как только в его присутствии вспыхивал не только общественный или политический, но просто серьезный разговор, Северянин мрачнел и начинал рассматривать свои ногти.

Не берусь утверждать, факт это или острота Владимира Владимировича, но мне говорил Маяковский, что на вопрос: «Какого мнения Северянин об учении Маркса?» — Северянин ответил: «Его издания мне нравятся. Почему он меня не печатает?»

Северянин спутал Карла Маркса с издателем «Нивы». Впрочем, в те времена многие поэты, да и почти вся старая либеральная «интеллигенция», знали бороду Маркса по портретам, острили о «Капитале» и не знали настоящего марксизма.

Северянин болезненно завидовал чьему-либо успеху и публично предал анафеме Константина Олимпова, когда после одного сборника Олимпова похвалили, а о Северянине промолчали. Считал себя неотразимым человеком и любил рассказывать о великосветских дамах, таинственно приезжавших к нему. Но так

как выдумкой не проживешь, то обычно любвеобильно ухаживал и посвящал стихи всем белошвейкам и модисткам в районе, не очень отличая их от горничных.

«Петербургский глашатай»

Помимо Северянина, группа петербургских эгофутуристов состояла из людей неинтересных и поэтов третьестепенных. Эти люди группировались около критического журнальчика «Очарованный странник», который издавался и редактировался Виктором Ховиным и издательством «Петербургский глашатай».

«Глашатай» был в прекрасных отношениях с московской группой «мезонинцев», печатал нас охотно, тем более что денег нам, как и все футуристические издательства, не платил, и даже имел марку издательства, сделанную московским художником Львом Заком.

В «Глашатае» печатался эстетнейший Грааль Арельский (один псевдоним чего стоил!), Георгий Иванов, ставший потом акмеистом и эмигрантом, Широков, который изо всех сил пытался доказать, что он самый лучший поэт, Василиск Гнедов, Дмитрий Крючков и другие.

Альманахи носили интригующие публику названия вроде «Всегдай», «Засахаре-кры» (что должно было означать «Засахаренная крыса») и т. д.

В отличие от славянофильствующего «Странника», «Глашатай» никаких общественных и политических вопросов не затрагивал, теоретические статьи бывали редко. Альманахи больше всего пробавлялись стихами и резкой бранью по адресу критиков, не одобрявших эти стихи. Наряду со стихами эгофутуристическими печатались Изабелла Гриневская и другие, ничем не отличавшиеся от бесцветных символистов и прочих скромных сотрудников толстых журналов.

Наиболее «левым» был некий молодой человек Василиск Гнедов, которому не давали спать лавры Крученых. Ему показалось недостаточным все словотворчество Крученых, и Гнедов в своей книжке, на последней странице, под названием «Поэма конца» оставил чистый лист, утверждая, что чистая бумага более выразительна, чем любые слова. После этого трюка Гнедов ждал славы. Слава не пришла. Гнедов зачах.

И. В. Игнатьев

Издателем-редактором «Петербургского глашатая», фактическим руководителем и объединителем группы был Иван Игнатьев.

Это был холодный дерзатель. Спокойный, трезвый ум, несомненное понимание поставленных перед собою задач и очень маленький талант. Даже странно: всем своим существом Игнатьев был совсем близок к позициям кубофутуристов, а между тем он их ненавидел, в свой журнал не пускал и печатал всякую бесцветную мелюзгу, после того как поссорился с Северяниным, забраковав какую-то «поэзу» Северянина, и последний перестал давать в «Глашатай» стихи.

Шум вокруг имени Игнатьева поднялся совершенно неожиданно. В одной из поэм Игнатьев одобрительно отозвался о библейском Онане и об его занятиях. Критика возмутилась и протащила по страницам всех заметок имя Игнатьева. С этого момента Игнатьева узнала широкая публика.

Параллельно «Петербургскому глашатаю» Игнатьев сотрудничал и вел критико-литературный отдел в нижегородской биржевой газетке; названия я твердо не помню; кажется, «Нижегородец». Этот «Нижегородец» выходил только во время ярмарки. Первую страницу он отдавал телеграммам и ультра-черносотенным статьям, призывавшим не допускать евреев на ярмарку. За эту страницу издатель денег не платил, во-первых, потому, что всю страницу писал сам, а во-вторых, потому, что именно за эту страницу газете выдавалась субсидия от местной организации Союза русского народа. Вторая и третья страницы целиком отводились под объявления об ярмарке и ярмарочную хронику. Эта страница оплачивалась... купцами, приехавшими на ярмарку и жаждавшими рекламы. Тут строго «оценивалась» каждая строка. Наконец, четвертая страница отдавалась упражнениям футуриста Игнатьева о судьбах русской поэзии.

За эту страницу, конечно, тоже не платилось никому. Итак, газета имела немного расходов.

Я встретился с издателем после Февральской революции. Я был членом какой-то комиссии по проверке контингента тюрем. Он сидел как уголовник. После официальной беседы мы с ним разговорились. Я задал вопрос:

— Почему черносотенная газета, самая консервативная, заполняла целую страницу литературными статьями и поручала их писать футуристу? Ведь Союз русского народа относился к футуристам довольно отрицательно.

Арестант объяснял спокойно и резонно:

— Литературная страница придавал газете более приличный вид, а критическую работу я поручил Игнатьеву потому, что другие критики требовали денег, а Игнатьев работал бесплатно.

Насколько в «Петербургском глашатае» Игнатьев писал резко и футуристично, настолько в «Нижегородце» его статьи были трезвы и объективны. К примеру, выругав меня за мою эпигонскую книгу «Carmina» в «Глашатае», Игнатьев, хотя кисло, но похвалил меня за нее же в «Нижегородце».

С Игнатьевым нас связывала долголетняя переписка. Мы с ним ни разу не видались. Я в те годы не ездил в «столицу на Неве», а Игнатьев не выезжал оттуда.

Переписка была интенсивная, очень теплая и достаточно теоретическая.

Однажды я получил от Игнатьева очень жизнерадостное письмо. Он писал, что сделал предложение и скоро женится. Почти немедленно я получил от него телеграмму с просьбой приехать через три дня на его свадьбу.

Поехать я не мог. Я был очень занят... доставанием денег. И послал ему поздравительную телеграмму.

Телеграмма через двое суток вернулась обратно с пометкой: «Недоставлена благодаря смерти адресата».

После венчанья, обставленного очень торжественно, Игнатьев усадил невесту и гостей за стол, сам во фраке выпил бокал шампанского, поцеловал невесту, вышел в спальню и бритвой перерезал себе горло.

Смерть была немедленная и ни для кого не понятная. Моя телеграмма пришла через полчаса после того, как врач констатировал смерть. После смерти Игнатьева «Петербургский глашатай» рассыпался, и петербургская группа впала в законное ничтожество. <...>

Филиппо Маринетти

В 1913 году я, после многих усилий, получил от Маринетти пачку манифестов итальянских футуристов и множество книг. Часть манифестов была написана по-французски, часть по-итальянски.

Меня вызвали на таможню в цензуру. Цензура была смущена резкими выпадами по адресу царствующего австрийского дома и задержала листовки. Они мне были выданы после подписки, что я этими документами буду пользоваться только «лично» и никому не дам их читать в оригинале. Такова была формула таможенной цензуры. Я сдержал обещание: по-французски и по-итальянски я их никому не показывал, а выпустил их отдельной книгой по-русски.

Вообще Маринетти я переводил много; я был чуть ли не единственным переводчиком его манифестов (кроме меня, манифесты перевел еще Г. Тастевен) и книг. Я выпустил «Битву у Триполи», «Футуриста Мафарку», которого цензура конфисковала и вырезала ряд страниц, опубликовал отрывки из «Моноплана Папы», «Битвы звезд», в Камерном театре готовилась пьеса Маринетти «Электрические куклы» в моем переводе, я перевел блестящий памфлет Маринетти «Боги уходят, Аннунцио остается» (к сожалению, рукопись пропала в издательстве) и т. д.

Переводил я Маринетти и с итальянского, и с французского, и даже с немецкого, так как Маринетти писал чуть ли не на всех европейских языках.

На почве этих переводов у нас завязалась переписка с Маринетти. Наконец я получил от него телеграмму, что он едет в Москву.

Итальянец в Москве

Группа московских футуристов, поэтов и художников, встречала Маринетти на вокзале.

На подножке вагона показалось потное и лысое лицо с очень выразительными глазами. Маринетти был небольшого роста.

Он произнес речь с таким треском, темпераментом и быстротой, что я, который должен был говорить ответное приветствие,

запутался в простейшей французской фразе и, произнеся «cher maître», замолчал.

Надо сказать, что после революции я выучился публично говорить и говорю неплохо, очень редко готовясь к речи. До этого времени я всегда писал на записке то, что надо сказать перед аудиторией, и читал по записке. Зато выучившись говорить без записки, я разучился читать стихи без листка. Напечатанное свое стихотворение я немедленно забываю. Ненапечатанное помню.

Маринетти был человеком необузданного дела. Столько говорить, выступать, работать и организовывать, как это делал Маринетти, мы, русские, не умели. Казалось, что каждый мускул, каждая жилка итальянца налиты ртутью, и поэтому Маринетти не мог десяти минут посидеть на одном месте. Он все время рвался куда-нибудь.

Он мог после двух-трехчасовой речи ехать на новое собрание и там снова говорить и доказывать идеи футуризма. Он не мог жить без речей и красного вина. От речей он пьянел, от вина трезвел. Пот всегда ручьями катился по безволосому лбу и падал на неизменный смокинг.

Маринетти как организатор гениален, как творец, как мастер — почти бездарен.

Он поймал в воздухе носившуюся идею войны и стал ее пропагандировать, клейся пацифизм. Уже после войны, после революции он обрушился сильнее всех на Ремарка.

Идеология Маринетти в корне расходилась с социальной установкой русских футуристов, что с самого начала было отмечено и критикой, и нами. [Революционный рост пролетариата в России и случайное ощущение «самогибели» капитализма в Италии породили футуризм. Но естественно, что две разные причины должны были породить двух разных сыновей. Некоторые общие черты, бывшие вначале, вскоре развели русский и итальянский футуризм на противоположные полюсы и социальные, и литературные. Ненаблюдательному человеку все негры кажутся похожими друг на друга. Мы же сами отмежевались от воинствующего капитализма итальянских футуристов почти с самого начала.]

Если вы перечтете книги Маринетти сейчас, особенно «Манифесты» и «Битву у Триполи», то вас поразит злободневность мыслей. Идея «великой» Италии, идея освобождения страны от иностранной зависимости, лозунг «Родина нам дороже свободы», идея национального величия, идея «войны как гигиены человечества» — разве не это сегодня вам передают фашистские радио? Разве не об этом пишут фашистские газеты? И удивительно ли, что в среде итальянских фашистов Маринетти занимает такое почетное место? Он был Иоанном Предтечей фашизма.

Недавно я с удивлением прочел, что Маринетти выступил на антифашистском конгрессе, горячо, как всегда, клеймя политику Гитлера по еврейскому вопросу. Означает ли это уход Маринетти от фашистов или это «приятельские» разногласия Италии и Германии — сведений не имею.

Маринетти и русские футуристы

Москва встретила Маринетти разнообразно. Дамы восторгались его темпераментом, а социал-демократические и социал-демократствующие критики видели в нем нового Аттилу, либеральные органы негодовали на колебанье устоев энциклопедистов и «вечной морали».

Художник Ларионов попытался объяснить Маринетти (Ларионов не знал ни французского, ни итальянского, а Маринетти принципиально не хотел говорить по-русски), что выдуманный Ларионовым «лучизм» значительнее футуризма.

Маринетти ничего не понял, но, посмотрев картины Гончаровой, бросил: «Хорошо! Очень свежо! Как мы!»

Посмотрел Ларионова, наморщился: «Плохо!» Повернулся и ушел.

Ларионов взбеленился и напечатал громовую статью о ренегатстве и мещанстве Маринетти.

Вскоре появилось письмо в редакцию за подписями всех поэтов-футуристов, довольно решительно критиковавших Маринетти. Маринетти явился ко мне с газетой в руках и с грозным видом. Он спрашивал:

— Что это значит?

Я отвечал:

— Знаю столько же, сколько знаете и вы.

— Как так? Вы писали, а я только читал.

— Ошибаетесь! Я тоже только читал, а кто писал — не знаю.

Мы стали разбираться, в чем дело.

Через несколько дней в газете «Новь» появилось письмо, написанное Маяковским:

> Под кличкой «русские футуристы» — группа, объединенная ненавистью к прошлому, но люди различных темпераментов и характеров. Оставляя в стороне слоновью игривость с фразами «тухлые яйца», «перронный букет» и пр., мы высказываем свое мнение о встрече Ф. Маринетти и наших к нему отношениях: отрицая всякую преемственность от италофутуристов, укажем на литературный параллелизм: футуризм — общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия грядущего — космополитична. Вот и вся сказка об учителе и учениках. Авторами письма от пятого февраля были Давид Бурлюк и Каменский, подписями же остальных, очевидно, воспользовались как цитатой. Насколько это допустимо, обратитесь к совести авторов.
>
> Константин Большаков
Владимир Маяковский
Вадим Шершеневич.

Маринетти сиял. Ларионов долго не здоровался. Бурлюк дипломатически отмалчивался, и только один Василий Каменский, пушистый, как котенок, по-прежнему резвился.

Оратор

Маринетти устроил несколько вечеров в Литературно-художественном кружке и в Политехническом музее. Он декламировал свои манифесты и читал стихи и прозу. Мне приходилось почти все время быть официальным переводчиком, но я еле успевал в пять минут изложить то, что он тараторил секунду.

Приезжал он на лекцию в автомобиле, привозя с собой около сотни книг.

Во время лекции он щедро раздавал книги с автографами направо и налево.

Стоило молодому человеку или девице не старше двадцати пяти лет подойти к Маринетти, как он немедленно подписывал свою книгу.

Людям более старшего возраста он отвечал довольно небрежно, а старому генералу, самому попросившему книгу, Маринетти, под хохот всей аудитории, отказал, заявив, что «не любит, чтоб его книги возили с собой на тот свет».

Самому Маринетти было в этот приезд, по-моему, лет тридцать пять — сорок, он горячо восторгался молодежью и сам был очень моложав и молод.

Непонятно, когда он спал. Он жил в автомобиле. В машине он принимал, едучи с одной лекции на другую, в машине он пил вино и завтракал, доказывая истинность футуризма. Даже любовные свидания (а любовных записок он получал кипы и спрос на него был большой) он назначал в автомобиле, чем сильно пленял нас, видевших в этом высшее проявление урбанистического начала.

Читал Маринетти изумительно. Аудитория в большинстве случаев не знала языка, на котором читал Маринетти, и тем не менее была захвачена.

Я помню, как Маяковский, сидя на первой читке рядом со мной, слушал итальянца с широко открытым ртом и потом, сжав мою руку, не без зависти сказал:

— Вот так бы выучиться читать!

А Маяковский был одним из лучших чтецов. Я считаю, что лучше его читал только Есенин и, пожалуй, Каменский.

Маринетти читал не как поэт. Скорее, как актер. Богатая звукоподражательность его произведений передавалась им в читке замечательно. Он изображал пулемет, пушку, животных, разные тона человеческих диалогов. Он крутился по эстраде, он ни одной секунды не был в статическом состоянии. <...>

«Первый журнал русских футуристов»

Помню длительные споры и дискуссии перед выходом толстого «Первого журнала русских футуристов».

До этого журнала все футуристические группочки враждовали между собой по непонятному признаку. Принцип деления никакой логике не поддавался.

Каждая группочка была принципиальна и ортодоксальна. Ничто не утвержденное ею не могло быть истинным, и подчас для одной футуристической группы другая, футуристическая же, была бульшим врагом, чем символисты или натуралисты. Критики из околофутуристической «Лирики» бранили нас сильнее, чем символисты. Мы, конечно, тоже в долгу не оставались.

Эти раздоры вели к гибели всего течения. Стоило одной группе выпустить брошюрку (на книги денег не хватало, а издателей еще не было), как все другие выпускали свои брошюрки, в которых первая группа изничтожалась в пух и прах. Теперь я думаю, что именно это обилие групп и течений как раз и дало возможность футуризму широко развиться в стороны и охватить ряд проблем, обсудив их со всех точек зрения. Будь только один официальный журнал — теченье стало бы однобоким и близоруким. Истина рождается в споре, при блеске скрещивающихся рапир доводов и нападок. В академии истина не рождается. Там она консервируется.

Наконец мы, вожди отдельных групп, в сущности еще «вожди без войска», ибо войско состояло из нас, вождей, собрались в моей квартире. Мы решили объединиться. Была составлена редакционная пятерка: Большаков, Бурлюк, Каменский, Маяковский и я. Постановлено было ликвидировать все издательства и организовать общий толстый журнал. Мы решили винтовки заменить пушкой.

Так как Маяковский, Большаков и я были слишком «групповы», то наши кандидатуры в главные редакторы провалились. Остановились на нейтральном, веселом, безобидном Василии Каменском.

Фракционность еще чувствовалась. И довольно сильно. Решено было стихи печатать в порядке жребия. Помню, как каждому хотелось открыть своими стихами «Первый журнал».

Слепа не только богиня правосудия. Жребий и случай тоже подслеповаты. Первое место досталось невзрачному Бенедикту Лившицу. В сущности, все были и довольны и недовольны. За Лившицем мы раскидались пестро. Маяковский оказался самым последним.

Он нахмурился, но возражать было нельзя; он сам тащил бумажки с фамилиями.

Материал был собран. Чтоб не стеснять воли поэтов и чтоб не дать места фракционным засилиям, решено было, что каждый дает то, что он хочет, не представляя это в редакторат. Поэты «со стороны» подлежали обсуждению.

Журнал начал печататься. Наконец он был подписан к печати. Предварительной цензуры тогда не было; книгу конфисковали уже после выхода в порядке «последующей цензуровки».

Несколько слов в свою защиту. В недавно вышедших мемуарах Бенедикта Лившица «Полутораглазый стрелец» воспоминаний столько же, сколько теоретических рассуждений. В теории Лившица ошибок немного больше, чем в воспоминаниях.

В частности, описывая историю «Первого журнала», Лившиц упрекает меня в том, что я, пользуясь отсутствием всех футуристов, выбросил из журнала и из сборника «Дохлая луна» стихи Хлебникова, и ссылается на письма об этом Д. Бурлюка.

К этим немногочисленным строкам Лившица нужны три поправки:

1) «Дохлую луну» я не редактировал совсем.

2) Когда выходил «Первый журнал», то в Москве была вся редакция, кроме Бурлюка.

3) Вещи Хлебникова были действительно изъяты, и не без моего настояния, из «Первого журнала». Основанием к снятию вещей послужило письмо Хлебникова (ныне опубликованное в пятом томе сочинений Хлебникова), полученное мною:

> В сборниках... и «Первый журнал русских футуристов» Бурлюки продолжают печатать подписанные моим именем вещи никуда не годные и вдобавок тщательно перевирая их. Завладев путем хитрости старым бумажным хламом, предназначавшимся отнюдь не для печати, Бурлюки выдают его за творчество, моего разрешенья не спрашивая... Я напоминаю им (Бурлюкам) о скамье подсудимых и т. д.

Таким образом, оказывается, мало написать о фактах. Надо еще знать эти факты. «Полутораглазому стрельцу» не хватило, вероятно, как раз половинки глаза, чтобы увидеть истину.

Каменский и я сдали номер в печать. Набор был уже в машине, когда мы вышли. Через несколько минут в типографию прибежал Маяковский и дал еще одно свое стихотворение для набора. Расчет был правилен: так как не стоило из-за одного стихотво-

рения переверстывать весь номер, то типография напечатала эти стихи впереди всех. Маяковский появился в первом номере дважды: он закрывал отдел стихов, но зато он и открывал его.

Мы были возмущены, но тоже в порядке «последующего» возмущения. Второй номер «Первого журнала русских футуристов» не вышел. Федерация распалась. И снова посыпались издания отдельных групп.

Бурлюк

Маяковский свел меня со всеми своими ближайшими соратниками. Кривомордый Давид Бурлюк был одним из целого выводка Бурлюков. Бурлюк писал очень плохие стихи, но говорил с таким апломбом, что даже нас уверял в приемлемости своих стихов.

Когда я приходил на Малую Бронную послушать Бурлюка, то каждый раз рядом с Давидом возникали новые бурлючата. Я окончательно запутался в их родстве, количестве и именах. Одно время мы считали их по номерам. Все они были трудолюбивы, неталантливы и очень хвалили друг друга. Давид оказался после революции в эмигрантской Америке, позиция его там не выяснена. Ни для нас, ни, вероятно, для него самого. Изо всех написанных им стихов только одно можно считать недурным, и то главным образом потому, что оно – перевод Рембо. Это «Каждый молод, молод, молод». Остальные Бурлюки безвестно рассосались. Впрочем, у Николая Бурлюка попадались неплохие, хотя совсем не футуристические стихи. Но можно ли было с фамилией Бурлюк не быть причтенным к отряду футуристов?!

Чтоб стал яснее «культурный» уровень нашей критики того времени, достаточно указать, что чуть ли не каждый пытался из слова «Бурлюк» сделать что-либо похожее на «дурак». Сам Давид острил, что кличка Бурлюк больше подходит к дворняжке, чем к человеку. Давид был очень широкоплеч, крепко сбит. Он напоминал першерона. Любил нянчиться с поэтами. Маяковского он поднес на блюде публике, разжевал и положил в рот. Он был хорошим поваром футуризма и умел «вкусно подать» поэта. Фигура нужная в каждом течении, полезный работник. Себя считая, конечно, талантом, Бурлюк умел держаться во вто-

ром ряду. Он был подлинным «поваром искусства». Плодовит он был необычно и мог за день написать десяток картин и столько же стихотворений. Кстати: в № 2 «Альманаха шестнадцатого» в статье о японской литературе есть явно ошибочное указание на то, что Д. Бурлюк еще в 1901 году, будучи в Японии, пропагандировал там будетлянство, то есть футуризм. До 1909—1910 годов Бурлюк о футуризме и не помышлял, а самый термин «будетлянство», изобретенный Хлебниковым, в те годы не мог быть знаком Бурлюку. В 1901 году Бурлюк был «чистеньким» художником.

Вечер в Политехническом. В цветном жилете и с лорнеткой в руках, неимоверно кривя физиономию, Давид читает лекцию по живописи, демонстрируя волшебным фонарем картины свои и классиков.

Аудитория весела, как телята, впервые попавшие на весенний луг. Бурлюк говорит внушительно, смешками не смущается и серьезен, как профессор.

— Сейчас я вам, господа, покажу самое бездарное произведение Леонардо да Винчи. Вы ясно увидите, что этот прославленный пошляк ничего не понимал ни в красках, ни в фактуре. Особенно он слаб в композиции. Коля, дай натюрморт. Вы видите, господа, как это слабо! Неужели это может вам нравиться?! Неужели у вас такой дурной вкус?

— Чудесная картина! Замечательная! Браво, да Винчи! — ревет аудитория.

— Так вам это нравится? — невозмутимо спрашивает Бурлюк. — Вы неискренни. В вас говорит традиция и привычка. Долой привычку! Долой традицию! Долой да Винчи и прочую мелюзгу!

— Долой Бурлюка! Да здравствует да Винчи! — еще усиливает голос публика.

— Коля! Чтоб не портить вкуса публике, которую я люблю и которая, вероятно, улучшит свой вкус, когда поучится и поумнеет («Долой Бурлюка!»), — убери эту бездарную картинку. А вот теперь, господа, вы увидите другое произведение искусства. Это портрет. В нем все дышит талантом и свежестью. В этой картине вы чувствуете крик молодости и бодрости, новые искания. Это шедевр современной живописи. Это лучшая работа лучшего художника.

— Чья? — раздается из аудитории.

— Как чья? Моя, конечно! Коля, запусти мой портрет!

При появлении проекции волшебного фонаря зал разражается хохотом и свистом. Улюлюканье. Топ ногами. Радостные крики. Первые ряды вопят:

— Долой бездарность! Это насмешка! Ругать да Винчи, чтоб показывать такую ерунду! Долой Бурлюка!

— Неужели вам не нравится мой шедевр? А мне он всегда нравился! Что же вам в нем не нравится? Дайте-ка я тоже посмотрю!

Бурлюк отворачивается от публики и смотрит на проекцию картины:

— Одну минуту внимания, господа!

Зал с трудом стихает. Бурлюк продолжает. Его лицо скривилось до последнего предела. Еще миг, и губа оторвется от лица и вылезет за рампу:

— Я с вами совершенно согласен. Эта картина плохая! Дело в том, что произошла ошибка. Коля напутал. Это не моя картина. Это — да Винчи! А ну-ка, Коля, что ты показывал до этого? Покажи еще раз! Так, спасибо! Вы этому аплодировали? Замечательное чутье! Это как раз моя работа, а не Винчи!

Зал стихает. Ропот, как шорох ветра по ржи.

— Коля! Дай свет в зрительный зал, я хочу посмотреть на эти благородные лица, которые освистали Леонардо да Винчи и аплодировали мне.

И после паузы:

— Теперь вы видите, что вы любите не живопись, а подпись. Если бы я был не евреем Бурлюком, да еще Давидом, а итальянцем, каким-нибудь Леонардо да Бурлюче, как бы вы меня любили!!! Учитесь, а то так и умрете яблоновскими и глаголями!

Второе отделение занято стихами.

Публика поднимает меня на смех за защиту эпитета «разочарованный лорнет».

— Это только у Бурлюка лорнет разочарованный! Его лорнет разочарован глупостью Бурлюка! — орут из зала доморощенные остряки.

Потом выясняется, что это строка из «Онегина». Снова тишина и смущение.

Так, смехом, и весельем, и наглядным обучением мы доказывали невежество публики, и на другой день нас обливали помоями газеты.

Вообще, если посмотреть имена бранивших футуристов, то тут будет полный букет всей дореволюционной критики, а часть и теперь пишущих.

В. Каменский

Общим любимцем был, конечно, Вася Каменский. Трудно один раз поговорить с Василием Васильевичем, чтобы не почувствовать всего его обаяния. Все, начиная от молочных глаз, пушистых волос и мягкости фраз и кончая талантом стиха и слова и даже звука голоса, сразу привлекает к нему.

Жизнь Васи так подробно описана им самим в его автобиографии, что повторять ее не стоит. Но стоит утвердительно сказать, что если Каменский талантлив в своем творчестве, то в своей жизни он еще талантливее.

Каменский с первого своего выступления всегда был подлинным народным поэтом. Для него эти два слова даже не надо брать в кавычки. Для него это не званье, не награда. Это сущность. Каменский весь в улыбке. Он даже сердится с улыбкой. В древние и особенно в средние века искали эликсир молодости. Вася его нашел. Он вечно молод. Впрочем, милый Вася теперь постарел. Немного облез. Да и все мы постарели, а он старший из нас! Но при одном виде его невольно вспоминаешь свою молодость. Точно открыли окно в весну, и оттуда пахнуло жасмином или сиренью. Весна, даже увядая, не стареет. Каменский тоже.

Милый Вася, изобретатель секрета молодости и бодрости. У тебя было много горя в жизни, но жизнь от тебя не видела огорчений. Тот, кто тебя не любит, не может быть хорошим человеком. Каменский так любит и понимает природу, как разучились понимать ее мы, горожане, клопы небоскребов.

Каменский так любит солнце, что даже стал пилотом, чтоб быть ближе к солнцу, и это любимое солнце пролило в глаза своего обожателя несколько капель золотой влаги. Глаза Каменского — с золотым обрезом. Стихи его тоже с золотой каймой. А голос — это Стенькин посвист в Жигулях.

Энергия Каменского неистощима. Я помню, с каким жаром он занимался самыми пустяшными делами. Он сутки оклеивал «Кафе поэтов» и повесил как символ на стену вместо картины свои старые дырявые штаны. Это было в восемнадцатом-девятнадцатом годах. Штаны уже были редкостью, и надо сказать, что в первое время после открытия кафе мы зорко оберегали стены, боясь, что посетители вместе с восторгом от наших стихов унесут и Васины штаны. В конце концов они действительно куда-то пропали.

Хлебников

На Бронной у Бурлюков я встретил неслышного человека, который говорил и читал стихи тише, чем это нужно, чтоб их нельзя было расслышать. Тишина не прерывалась, она даже росла. Звука не было, только шевелились губы. Стихи были непонятные, но полные исканий и задора, хотя немного нарочитые. Это был Виктор, он же Велимир, Хлебников.

Меня судьба столкнула с ним в первый раз в эпизоде, который сразу и целиком обрисовал всего Хлебникова.

Денег у него не было никогда. Несколько дней он голодал. Наконец мы ему собрали кой-какие деньги, и Хлебников пошел покушать и хоть слегка экипироваться, потому что к внешнему виду питал он изумительную небрежность. Он мог годами не переодеваться и не мыться. Он умывался показательно. Умывание Хлебникова надо было бы демонстрировать в школах детям, чтоб те знали, как не надо умываться.

Он наливал с большой опаской на совершенно выпрямленные ладони воду и мог часами наблюдать, как вода стекает обратно. Что он решал в эти минуты — неизвестно. Наконец он решительно черпал воду, подносил ее к лицу и в последний момент разжимал руки, так что вода выливалась обратно, не коснувшись лица. Хлебников долго тер полотенцем, а если его не было, то чем попало, сухое лицо. Иногда он даже причесывался; его лицо выражало при этом неописуемое страданье и удивление.

Я наблюдал уже после революции, что так же бессмысленно ел мясо один мальчик в деревне. Он рвал руками мясо на куски на тарелке, потом брал кусок пальцами, надевал его на вилку, торжественно нес вилку ко рту, тут снимал мясо опять пальцами

и уже пальцами всовывал его в рот. Он был искренне изумлен, когда я ему показал, как надо обращаться с вилкой. Мой способ ему понравился меньше своего.

Получив деньги, Хлебников пошел и купил хороший портсигар. На еду и на одежду денег не осталось. Кстати, я не помню: курил ли он вообще?

Однажды он пришел ко мне (это было единственное его посещение моего дома) в три часа ночи, долго и безмолвно глядя на швейцара, который не хотел пускать в подъезд незнакомого человека довольно странного вида. Вот почт текстуально весь разговор, который произошел между нами и для которого пришел впервые ко мне ночью Хлебников:

— Вы уже спали?

— Спал.

Длинная пауза. Хлебников смотрит в пространство своими невидящими глазами. Так смотрят слепые, у которых не закрыты глаза и нет бельма.

— Знаете ли вы, что Вадим означает по-индийски «туман»?

— Знаю.

Вторая пауза, еще более продолжительная, чем первая.

— Я думаю, что сегодня напишу поэму. Прощайте!

Резкий поворот — и Пума, как его звали друзья, быстро уходит. Дверь на парадное распахнута. Хлебников делает полный оборот и говорит в упор:

— Войны должны быть кратковременны и малочисленны. Должны драться на дротиках военачальники, а народ в это время должен готовить пир в честь победителя. Несогласных надо переселить с Земли на иную планету. Я подумаю.

И с этими словами Хлебников исчез. Наутро по лицу швейцара я понял, что в этом доме я потерял всякий престиж. Оказывается, что Хлебников просидел около швейцарской часа два-три и рассказывал швейцару, как отличать счастливые цифры лет от несчастных.

Крученых

Примечательной фигурой в ватаге первых футуристов был Крученых.

Как странна судьба человека! Крученых, который отрицал долго и упорно прошлую культуру, отрицал ее не тактически, а всем существом, теперь усиленный библиофил. Теперь в его портфеле редкие книги.

Маленький человек с украинским акцентом, Крученых был всегда очень трезв в жизни и сумасшедш в стихах. Он создал целую теорию заумного языка. Осуществлял ее неуклонно и занятно.

Крученых был крайним «левым флангом» футуризма. Был неистощим на книги. Он до последних дней выпускал неисчислимое количество маленьких брошюр. Это поэт и критик, вернее, публицист, весь жар которого немедленно остынет, если его писания собрать в толстый том. Книги Крученых должны быть маленькими, так как каждая из них написана одним росчерком пера.

Говорят, что во время империалистической войны, не желая быть мобилизованным, Крученых пару лет провел в вагоне железных дорог, не желая нигде осесть. В поэзии Крученых фигура занятная и недостаточно освоенная.

Лев Зак

Небольшая, но теплая группа собралась около «Мезонина поэзии». Если руководителем этой группы был я, то вдохновителем ее был Лев Зак.

Художник, поэт, теоретик, Зак умел заражать своей искренностью и продуманностью. Он имел десятки профессий, и одна мешала другой. Он был прекрасным графиком. Почти все книги «Мезонина поэзии» имели его обложки. Каждый номер Зак заполнял своими псевдонимами. Это он был «Хрисанф», ему же принадлежит ряд других подписей.

В противовес простоте группы Маяковского и Бурлюка эстетный Зак развил на основе большого лингвистического исследования теорию «слов-запахов» и горячо боролся под фамилией Михаила Россиянского с беспредметностью неологизмов Крученых.

Надо сказать, что многое из физиологических изысканий Зака позже было утилизировано имажинизмом.

В то время как кубофутуристы утверждали «слово как таковое», выходя через Крученых к «заумному слову», Зак очень последовательно разлагал слово на «звук», «содержанье» и «запах» (он еще не нашел правильного определенья: «образ»). Оставляя содержанье, смысл слова обиходу и науке, Зак призывал поэзию оперировать с образом слова, не смущаясь тем, что образ зачастую противоречит содержанию слова.

«Уничтожать образ и переходить к зауми — это все равно что уничтожить самое слово, это все равно что музыканту, воскликнув: “Да здравствует самовитый звук”, сесть за немую клавиатуру». Дойти до логического конца своих рассуждений Заку мешала его эстетность.

В противовес кубофутуристам он не отрицал старую поэзию и хотел построить футуризм на основе преодоления классики. В этом отношении он был тоже прав, и, рассуждай он так теперь, он явился бы противником теории «голого человека на голой земле» и защитником «критического отбора и освоенья прежней культуры».

Зак был тормозом логики на слишком юном и потому слишком курьерском поезде футуризма. И сказать правду, поезд без него часто мчался не по рельсам, а по целине.

Непоследовательность практики Зака почти равнялась логике его теорий. Перед самым началом «Мезонина» (название, конечно, принадлежит ему, так же, как заглавие альманахов «Вернисаж», «Пир во время чумы»; я еле отстоял шокировавшее его название «Крематория здравомыслия») Зак пришел ко мне и, держа в руках папку собранных стихов, начал горячо доказывать, что альманах издавать нельзя.

— Кого мы будем печатать? Третьяков — это же семинарист на Парнасе, а не поэт. Борис Лавренев — сиреневая девушка, это не стихи, а бром. Большаков — никогда поэтом не будет. Это дешевое издание российского Рембо. Да и ваши стихи мне не нравятся. Зачем же издательство?

Я его выслушал спокойно и показал только что полученные стихи Рюрика Ивнева. Зак прочел их очень внимательно. Я спросил:

— Вам нравится?

— Исключительно! Для этого стоит выпускать альманах. Давайте его делать.

— Но ведь нельзя же делать альманах из одного Ивнева? Тогда проще издать книгу его стихов.

— Ивнев, Ивнев! Не он один! Вот, например, стихи Сергея Третьякова! Сделаны очень крепко. Слова, как битюги. Знаете, как на Большом театре лошади. Вросли в строки. Потом вот стихи Большакова. У него есть редкий дар чувствовать подбор слов. И странная смесь ультраэстетических слов, вроде «грез» и «ландышей», с самыми антиэстетическими, там «душа пропитана потом» и так далее. Это верно, что так надо соединять! (Так Зак в 1914—1914 годах перекинулся с Мариенгофом в «Буян-Острове».) Потом Лавренев! Стихи у него не блестящие, но помяните мое слово: он будет хорошим и большим писателем. У него фабула. Он интересен. (Надо сказать, что тогда Лавренев не писал рассказов, а только любил рассказывать, писал он стихи, и довольно слабые.) Мы его впервые напечатаем. Потом вы, потом я напишу, а там еще подберутся. Вообще народу много, надо обязательно издаваться. Надо бороться с Крученых и Бурлюками. Это же культура невежества. Надо доказывать всем, что футуризм — течение культурное, а не нашествие гуннов.

Доведя свои стихи до прекрасных строк:

Пир. Негр. Мимо
Провозят за трупом труп.
Отчаянье! пир не громи мой
Медью литавр и труб! —

Зак вдруг однажды пришел ко мне и, выслушав мои последние стихи, неожиданно сказал:

— Все это чепуха! Кому это надо? Надо писать так, как писал Пушкин. Хорошие стихи одинаковы для всех эпох. Плохие тоже.

Эта точка зрения, вернее — помешательство, не исправилось. Зак в один день стал из убежденного теоретика футуризма пассеистом. Уже в слиянии групп он участия не принимал.

Я давно потерял Зака из виду. Кажется, он за границей. У меня на стенах десятки его работ маслом и карандашом.

К универсализму Зака надо прибавить, что он написал неплохую детскую пьесу «Пропавший кот»; играл, и неплохо, в любительских спектаклях и очень не любил говорить на политические темы.

Должен откровенно сказать, что очень многие мои поэтические взгляды возникли и укрепились в беседах с Заком. Он умел каждое положение проанализировать до самого конца и всегда повернуть рассуждение так, что оно звучало по-новому. А найти новое — это всегда значит найти интересное. Целый ряд положений имажинизма, главным теоретиком которого был я, я развивал на основе реминисценций бесед с Заком. Зак научил меня любить в живописи композицию и потому отказаться от дешевой красивости Бердслея и оценить японскую графику. Я помню, как беспощадно вскрывал Зак всю слабость рисунка Фелисьена Ропса, ассоциируя его с беспомощностью Верещагина.

С. Третьяков

Я не помню, как я встретился с Сергеем Михайловичем Третьяковым. Кажется, он откуда-то приехал и пришел ко мне. Нас связала на долгие годы не только поэтическая дружба. Сережа много жил у меня, и мне было очень больно, когда после его возвращения с Дальнего Востока между нами лег январский холодок, который уже не развеялся никогда.

Сережа сух, но очень упорен и привязчив. В своей логике Третьяков страшнее Брика. А Брик, как известно, — это учебник логики, поставленный на ноги.

Третьяков как-то безоговорочно примкнул к футуризму и никогда ему не изменял, отстаивая его всюду и всегда.

Помимо футуризма, он любил играть в преферанс, в пинг-понг и нежно возился с моей дочкой, которая имела три года от роду и считала себя невестой Сережи.

Теперь дочери двадцать лет, она кончает университет в Брюсселе, а Третьяков, хотя мы и живем почти рядом с ним, еще дальше от меня, чем Брюссель.

Третьяков один из первых ввел в поэтический обиход Москвы шуточные стихи. Стихи «к случаю». Отсюда — шаг до теории «очеркизма».

Третьяков шагал в литературе неуклюже, как медведь, не смущаясь некоторым провинциализмом. Всегда был очень уверен в себе и резко критиковал других, «невзирая на лица». Не

боялся дойти в своей прямолинейности до абсурда и, ткнувшись лбом в стену, не боялся повернуть обратно.

Даже странно, что, будучи в поэзии однолюбом (в жизни он тоже однолюб), Третьяков так много и долго менял свою политическую ориентацию.

Годы войны. Третьяков в Центральном комитете Союза городов. Его взгляды, как и взгляды Союза, чуть-чуть левее партии октябристов.

Февральская революция встретила его красными флагами в поезде, и, выехав из Ростова либералом, Третьяков доехал до Москвы эсером.

Октябрь застал Третьякова чуть ли не кандидатом от эсеров в Думу; после Октября он уехал на Дальний Восток и вернулся оттуда если не большевиком, то не только сочувствующим, но и соработающим.]

Третьяков — это работа. Этому не мешают даже его неполадки в области легких.

Третьяков — это человек без личной жизни. Этому не мешает даже то, что у него семья.

Третьяков — это верный Друг. Этому не мешает даже то, что он черств, как третьегодняшний хлеб, и что он пожертвует любой дружбой, если Друг изменит взгляды на искусство.

Ивнев

Полную противоположность Третьякову являл собой Рюрик Ивнев, о котором я уже вскользь говорил и о котором мне придется еще много говорить в связи с имажинизмом.

Рюрик жил главным образом в Петербурге, но по природе это был истый москвич, с запутанными переулочками души, с небоскребами замыслов, отлично соседящими с хибарочками поступков.

Ивнев обидчив. Нет ничего приятнее и проще, чем раздразнить Рюрика. Третьяков это делал изумительно и безошибочно.

Рюрик горячится, лицо делается старушечьим, иконные глаза сверкают сектантством. Поэта нет. Есть обычный обидчивый человек.

Ивнев жил одно время у меня. Дразнить Ивнева было моей профессией за ужином. Рюрик никак не мог понять, что ему не надо обижаться, что я потому и дразню, что он так обидчив. Он краснел и бледнел.

Однажды я пошутил над одной его сердечной привязанностью. Задвигались брови. Хлопнули двери. Мы расстались. И только имажинизм нас вновь помирил, чтоб рассорить. Но до сих пор при встрече мы оба тянемся поцеловать друг друга, хотя я и чувствую, что Ивнев меня не любит, да вряд ли и любил когда, настолько мы с ним различны и как люди, и как поэты.

Ивнев — только поэт. Он очень слабый романист, еще слабее журналист. Как музыкальный драматург — он просто пародия. Но он, как птица, собирает пищу всюду, где он ее находит. Я даже думаю, что Ивнев не хороший человек, но он хороший поэт. Это важнее.

Рюрик встретил революцию и большевиков так радостно, как ни один поэт. И до сих пор он не сумел вработаться в революцию. Он не сумел раскрыться в революции. Неизвестно, зачем он разменялся на мелочи, не достигнув и в мелочах ничего. Он неимоверно торопится, но не поспевает за шагом эпохи.

Рюрик никогда не поставит точку. Всегда многоточие.

Рюрик ни холоден, ни тепел. Рюрик зябок. Это импрессионистическое определение, но правильное. Потому он и в стихах так любит огонь (его книги «Пламя пышет», «Самосожжение» и т. д.), что ему холодно.

Природа вложила женскую истерическую душу в мужское тело.

Это душа без костей, но душа злая и умеющая годами таить злость.

Я всегда обвинял Ивнева, моего друга (я очень хочу, чтоб он прочел и понял эти строки), в его переменчивости, в его саламандренности; в ответ он в одной из своих книг написал, что «Шершеневич неживой человек», что это «вещь».

Б. Лавренев

Долгая и старая дружба связывает меня с Борисом Лавреневым. Мы с ним встретились при футуризме. Это был тихий человек с тихим голосом. Таким он и остался в жизни, окрепнув

в литературе. Годы его не изменили. Он любил теннис и писал слабые стихи под явным влиянием Северянина. Его поэтическая карьера прервалась войной.

На фронт ушел поэт Лавренев. С фронта возвратился беллетрист и драматург Лавренев. Поэзия от этого не проиграла; литература, драматургия и сам Борис выиграли.

Мы часто и подолгу встречались с ним. Лавренев умел изумительно рассказывать. Теперь он стал профессионалом: он не рассказывает, он пишет.

Лавренев очень много читал. Лавренев умеет очень быстро работать и еще быстрее подпадать под влияние, но так же мгновенно от этого влияния, и литературного и жизненного, уходить.

После смерти Есенина Борис написал резкую ругательскую статью о друзьях, «приведших к гибели». И по мягкости при встрече с каждым другом Есенина заверял, что к нему-то, конечно, статья не относится.

К. Большаков

В Константина Большакова я одно время был положительно влюблен.

Есть люди, кончающие партию в биллиард с двух ударов. Большаков свою партию с неизвестностью для читателя тоже кончил с двух ударов.

Совсем мальчиком (я рядом с ним был «стариком»: мне шел уже двадцать первый год!) Большаков выпустил книгу стихов. Стихи были почти слабые и почти приличные. Цензура конфисковала сборник. Откровенно сказать, оснований для конфискации не было, и она могла объясняться только дурным настроением цензуры. Конфискация сборника стихов, да еще по обвинению в порнографии, была явлением по тем временам настолько редким, что это сразу создало шум вокруг имени Большакова.

Вслед за этим на ряде вечером, а потом в одном из сборников «Мезонина» Большаков опубликовал свою «Городскую весну». Читал он ее мурлыкающим голосом, слегка грассируя.

«Весна» начиналась так: «Эсмерами вердоми труверит весна», следующие строки были не более понятны слушателю. Никто не

думал о том, что «эсмерами», «вердоми» — это просто творительные падежи каких-то весенних слов, нашедших свое заключение в рефрене:

Алиель! Бескрылатость надкрылий пропели.
Эсмерами вердоми труверит весна.

Но Большаков так изумительно мурлыкает эти строки, что стихи убеждали без филологических пояснений. В печати оно много потеряло, но оно уже было боевым кличем, вроде «дыр бул щур» Крученых.

Большаков пришел к футуризму сразу, как только открыл поэтические глаза. А глаза были большие, глубокие и искренние. Хорошие были глаза. И сам Костя был горяч, как молодая лошадь, доскакавшая до финиша.

Потом он поблек, растеряв жар задора: мы часто с годами блекнем, теряем задор и свежесть. С годами Большаков захотел казаться серьезным и равнодушным. Это не помогает. Седины не касаются сердца поэта. Когда седеет сердце, поэт перестает быть поэтом. А Большаков до сегодня поэт. Он даже молчит стихами, довольно невнятно бормоча прозой. Проза Большакова далеко не так убедительна, как его стихи. Стихами он захватывает, прозой он старается убедить, но читатель всегда недоверчив, и убедить его трудно, не захватив.

Нелли

Вокруг «Мезонина» стали появляться неизвестные нам люди. Однажды через Н. Львову я получил четко и чеканно сделанные стихи, подписанные незнакомым псевдонимом Нелли.

Я был убежден в мистификации. Я был убежден, что это стихи Нади, но так как она не хотела быть у футуристов, то задрапировалась в эту подпись. Стихи были приняты, но я потребовал раскрытия псевдонима для редакции.

Зак и Третьяков уверяли меня, что это мужские стихи. Они очень торжествовали, когда я получил по почте городское извещение на визитной карточке В. Бакулина, что это стихи его родственника и что он, Бакулин, может и впредь посылать их.

Стихи были напечатаны.

Это оказался псевдоним Брюсова. Потом он выпустил книгу стихов за этой подписью. Критика тоже не угадала Брюсова.

Кстати, В. Бакулин был тоже псевдонимом Брюсова, как и Аврелий.

Конечно, были мистификации и более грубого свойства. Мне были присланы стихи Языкова за подписью Соколова. (Вероятно, это была неудачная попытка Кречетова.) Их мы расшифровали легко. Посылались как оригиналы переводы Кро, Корбьера и Дюамеля. Но мы были не только новаторами. Мы были поэтически хорошо грамотными, и обмануть нас было нелегко. Впрочем, я напечатал в «Мезонине» стихи С. Бекетовой, подозревая за этой подписью одного из молодых символистов. <...>

Пастернак

Самой враждебной нам группой были поэты, объединившиеся около издательства «Лирика». Тут был Пастернак, Асеев и другие. Администратором этой «Лирики» был некий бесталанный поэт Сергей Бобров.

Однако в узком кругу своих друзей он сумел завоевать себе кой-какое положение и страшно беспокоился, чтобы, с одной стороны, группа не вышла из-под его влияния, а с другой, чтобы поэты этой группы не примирились или с «маяковцами», или с «мезонинцами». В этом случае роль Боброва была бы кончена. Так оно и случилось.

Бориса Пастернака, человека с мрачным басом, я знал давно. Еще до того, как он стал поэтом. Наоборот, поэтом я его почти не встречал.

Сын известного художника, он перепробовал чуть ли не все виды искусства, и, кажется, не было отрасли, где он блестяще не проявил бы себя. Он занимался живописью, если не ошибаюсь, скульптурой, изучал в Германии философию, потом принялся за литературу.

Есть люди, которым такое обилие природных даров идет во вред. Пастернак сумел из всего извлечь нужное, и в стихах, своем последнем прибежище, он использовал и знания музыканта, и глаз художника, и культуру философа.

С Борисом Леонидовичем, или, как я звал его тогда, Борей, мы встречались в семейных домах, хорошо знали друг друга, и поэтому мне было особенно обидно, когда в литературе он неожиданно обрушился на меня. Одно время я думал: «Пойти к Боре и в упор поговорить!», но потом молодой задор и гордость брали свое. «Ты хочешь вражды — получи ее». Каждый поднявший меч от меча да погибнет.

Мы много лет враждовали с Пастернаком, пока я наконец отчетливо понял, что Пастернак в 1913—1914 годах был только игрушкой в руках Боброва, и моя рука не повертывалась сражаться.

Не мы примирились. Я примирился с ним.

Асеев

Такие же враждебные отношения сложились у меня с Николаем Николаевичем Асеевым в начале его поэтической деятельности.

Стихи Асеева я полюбил с первой строки. И тут произошел казус. В «Первом журнале русских футуристов» Асеева невзлюбили. Я заведовал отделом критики и библиографии. Редакция упорно напирала на то, чтоб в первом же номере обрушиться на Асеева. Я сопротивлялся и доказывал всем, а Маяковскому в первую очередь, что Асеев — крупный поэт, что стихи его зубасты, что его надо любить и привлечь к нам.

Маяковский не соглашался. Мне был сдан ряд бранчливых статей об Асееве и предложено выбрать любую, но обязательно печатать.

Скрепя сердце, я взял и напечатал наименее зловредную. После выхода номера я получил наиругательнейшее письмо от Асеева. Правда, скоро мы с ним примирились, но он так и не узнал, что за псевдонимом, бранившим его, скрывался не я, а один из его позднейших друзей.

Мой прогноз, поставленный по первым стихам Асеева, оправдался. Я и до сегодня утверждаю, что в стане футуристов если не по значению (тут оспаривать приоритет Маяковского нельзя), то по поэтическому дарованию и темпераменту первое место всегда принадлежало Асееву.

Помню вечер в Московском университете. Мариенгоф не любил студентов. Это потому, что он не был сам студентом. Я эту молодежь любил.

Студенты пожелали узнать о футуризме то, что о нем не писала пресса, тогда еще замалчивавшая футуризм. Молодежь хотела увидеть и услышать самих поэтов-футуристов, и в одной из аудиторий вечером была организована беседа-читка. Я не помню, кто был из нас. Не помню потому, что всех заслонила фигура Асеева, читавшего новые, мне неизвестные стихи. Было что-то о боге. Вернее, против бога.

Прошло много лет с тех пор. Я изредка встречаюсь с Николаем Николаевичем в Доме Герцена и на бегах. Наши литературные дороги разошлись. И сквозь туман лет я отчетливо помню, как я слушал его вместе со студентами и, пожалуй, аплодировал ему сильнее, чем студенты. Я чувствовал, что у меня горят глаза и во рту вкусное ощущение.

Меня позвали на эстраду. Я должен был читать стихи. Я никогда не был слишком скромен и о своих стихах (может быть, один в мире) хорошего мнения. Я вышел на кафедру, но не рискнул читать стихи после прослушанных. Я стал разговаривать со студентами. И до сих пор каждое новое стихотворение Асеева меня волнует больше, чем чьи-либо строки моих современников.

Асеев держится в жизни волчонком. Взгляд, острые движения, даже что-то в его красивом седом лице от волка. Но так сильно не умеют выть волки.

Диспуты

Футуризм был связан с расцветом диспутов в поэзии. Чуть ли не я сам своим докладом «Златополдень русской поэзии», прочитанным в большом зале Литературно-художественного кружка, начал эту серию. Впервые зал был переполнен.

Это было и неудивительно. Помимо интереса к футуризму, громадную роль играло то, что до нас с докладами о литературе выступали зубные техники или врачи-гинекологи, вроде известного критика Глаголя.

Я не помню, чтобы когда-нибудь в своей жизни до этого выступления или после него я так волновался, как в этот раз, всходя на сцену. Перед моими глазами были все маститые писатели Москвы. Тут был Фриче, который футуризма настолько тогда не знал и настолько неверно писал о нем, что о Фриче ходила фраза, появившаяся в «Журнале футуристов»: «Фриче, Фриче, бесенята!» и вторая: «Фриче не столько излагал футуризм, сколько изолгал его».

Тут красовался Бунин. Он же и председательствовал. Тут был Телешов, который на весь зал хохотал, слушая мой доклад и рыча:

— Ой, какая ерунда! Ой, не могу!

Тут были «тихие мальчики», всякие Бернеры, которые решили спасти свою репутацию и горячо защищали символизм и брыкали нас. Тут сидели критики, буржуазные писаки вроде Яблоновского, которые били себя кулаками в грудь и доказывали, что «мир идет к гибели» и что между футуризмом и зверем из Апокалипсиса надо поставить знак равенства.

Словом, легче перечислить, кого тут не было.

В первом ряду белели тетрадки. Это собирались записывать мои «глупости». Публика была исключительно литературная. Посторонних не пускали. Я стоял перед ареопагом всей литературы. Брюсов ехидно улыбался. Может, он надеялся, что провал футуризма оживит угасший символизм. Может быть, он вспоминал свои бои молодости. Во всяком случае, он не поднимал глаз и, слушая мои эскапады, покачивал неодобрительно головой.

Я произнес первые слова таким дрожащим голосом, что сидевший рядом со мной Лавренев больно стукнул меня каблуком по ноге и укоризненно прошептал:

— Брому на надо?!

По мере иронических реплик из зала, демонстративных хлопаний дверьми и шарканья ногами — я разгорячился.

Запись оппонентов была так велика, что вечер не успели кончить. Это было необычайно для Кружка, где прения кончали аккуратно к назначенной минуте, чтоб дать возможность официантам накрыть столы.

Меня бранили, если не по матери, то по отцу.

Почтенные люди начинали с того, что «вот, мол, у такого почтенного отца и такой никчемный сын» *.

За меня вступились мои друзья. Это был первый вечер, когда старая литература поняла, что нас не возьмешь голыми руками, что мы хотим драться и будем драться.

На другой день посыпались легкие доносики в прессе; намекали на то, что футуризм — футуризмом, но тут, мол, попахивает совсем иным, что, мол, весь футуризм — это только для отвода глаз.

Самое любопытное было то, что смешались все партии.

Леволиберальные газеты обвинили меня в черносотенстве за то, что я бранил стишки Скитальца, Якубовича-Мельшина, Надсона и Некрасова, а правые недвусмысленно доказывали, что это революция и потрясение устоев.

Натиск диспутантов был так силен, что даже Брюсов занял нейтральную, скорее недоброжелательную, позицию.

За один вечер я потерял право печататься. Двери «почтенных» изданий надолго закрылись передо мной. Это мне очень помогло. Я перестал гоняться за успехом в печати и стал серьезно работать «для себя».

С этого вечера Москва стала неблагополучна по диспутам. Поэзия поперла густо, как вобла на Волге, в аудиторию. Я получал в день до двух десятков вырезок из газет, где «отзывались» обо мне.

[Право, коммунистическая пресса мягче писала о бандах Деникина и Колчака, чем борзые газетчики о футуристах.] «Сукины дети», «идиоты», «кретины» — эти выраженья были не последней нотой в гамме ругательств.

Мама в ужасе спрашивала:

— Когда это кончится?

Я поедал у нее печенье и цитировал Маяковского:

— «Мама! Ваш сын прекрасно болен!»

Собирались посылать за доктором. <...>

---

* Некоторые вспоминали начало символизма и расшаркивались перед Брюсовым: тогда, мол, зачинателями были не безвестные Шершеневичи, Лавреневы, Маяковские, а — известные Брюсовы и Бальмонты»

Эти люди обладали короткой памятью и не помнили, как «тогда» они бранили начинающих Брюсова и Бальмонта.

Книги

Параллельно эстрадным выступлениям увеличивалась и книжная деятельность.

Крученых выпускал чуть ли не еженедельно по книжке. Мы привлекали внимание читателя к содержанию внешностью. Книги на обойной бумаге, книги на страницах разной величины, книги в обертке из рогожи, книги литографированные. Только не нормальные.

Невиданные до сих пор названия запестрели в витринах: «Мирсконца», «Дохлая луна», «Молоко кобылиц», «Пощечина общественному вкусу», «Голубой Ажур», «Зор», «Ой конин дан екейн», «Сердце в перчатке», «Смерть искусству», «Гостинец сентиментам», «Танго с коровами», «Звучаль веснеянки», «Взорваль», «Облако в штанах», «Быстрь», «Бух лесиный» и т. д.

Московская группа, запутавшись в денежных расчетах с типографиями, решила один сборник выпустить в Одессе.

Материал был собран и оставлен в типографии. Альманах должен был называться по воле издателя Бурлюка «Бабочки в колодце».

Оставив материал, Бурлюк уехал. Книга была напечатана и отправлена Бурлюку в Москву.

Метранпаж или корректор решили, что в заглавном листе произошла ошибка: они рассудили здраво (а может быть, они готовились в критики?): «Бабочек в колодце не бывает. В колодцах может оказаться рыба».

Искать Бурлюка было некогда, и типография внесла собственную гениальную поправку.

Сборник пришел в Москву с обложкой: «Рыбочки в колодце».

Кажется, Бурлюк не рискнул его выпустить в продажу в таком виде. Типография тоже вряд ли получила деньги по счету.

Ни издатели, ни книготорговцы не жаловались. Книги футуристов и книги о футуристах имели спрос. Если бы собрать воедино все те ошибки и нелепости, которые были написаны о футуристах, то получился бы весьма изрядный том.

Постепенно успех скандала перешел в успех признания и понимания. И одновременно все четче и резче стал намечаться от-

ход от футуризма тех, кто раньше принимал его. Ребенок перерос няню. Брюсов уже начал поругивать футуризм за... отсталость. Сологуб видел в футуризме грозную опасность. С другой стороны, молодежь, порвав с символистами, вливалась в футуристическое дело. Даже добродетельная группа «Лирика» наконец примкнула к футуристам.

Появились провинциальные группы.

Достаточно сильной была группа поэтов в Одессе, выпустившая ряд толстых альманахов и подкрепившая себя москвичами.

Эта группа вырастила в своей среде компактное творчество Эдуарда Багрицкого. Эта же группа руководилась неким Георгием Цагарели.

Цагарели писал неплохие, но необычайно нежные и сентиментальные стихи. После революции его имя фигурировало почти в первом списке разоблаченных провокаторов.

Много лет позже я смотрел кинокартину. Кажется, «Привидение, которое не возвращается». Там есть прекрасный кадр. Жандарм, следящий за революционером, идет по полю и, не прекращая служебной слежки, параллельно рвет незабудки и вяжет букет.

Я невольно вспомнил Цагарели и его стихи.

Смерть футуризма

Война расколола футуризм как единое течение. Стало мало общих врагов. Надо было объединиться на почве общих друзей. Футуризм кончился. Остались футуристы.

Во всяком случае, первые пораженческие стихи раздались из лагеря футуристов, в частности от Маяковского.

Маяковский не сразу пришел к отрицанию империалистической войны. Вероятно, немалую роль в «пораженчестве» сыграло знакомство Маяковского с Горьким.

В начале войны Маяковский упорно рисовал для Сытина патриотические лубки и вместе с С. Третьяковым давал подписи.

Стихи были остроумны, но ультравоинственны. В них хвалили мощь России и по-растопчински дешево клеймили врага.

Помню две подписи. Первая:

Немец шел на Радзивиллы,
Да попал на бабьи вилы.

На картинке изображалась польская крестьянка «а ля рюсс», держащая на вилах парочку немецких солдат. Другого, морского лубка я не помню, но стихи до сих пор сохранились в памяти. Немецкие броненосцы «Гебен» и «Бреслау» потерпели поражение в Черном море. Поломанные, они ушли к берегам Турции и до конца войны плавали под турецким флагом и турецким названием. По этому поводу Маяковский писал:

Проломили чресла у «Гебена» и «Бреслау»,
А турки в Константинополе
Дырки позаштопали.

Футуризм рисунка и подписей не смущал Сытина. Не все ли равно, на каком стиле зарабатывать деньги?

Настала революция. И тут футуристы первые перешли на сторону советской власти: они пришли и сразу стали работать.

Одно время получилось настолько любопытное зрелище, что почти все журналы, газеты, издания были захвачены только одними футуристами. «Старые литераторы» отмалчивались [подобно эрдмановской мамаше из «Мандата», которая просит дочку: «Приподними-ка занавеску и посмотри: не кончилась ли советская власть?»

Занавеску приподнимали, но советская власть не кончалась. Почтенные писатели тщетно искали в Апокалипсисе точных сроков падения большевиков. Сроки приходилось еженедельно отодвигать. Один опрометчивый петроградский писатель-режиссер Р. дал торжественную клятву в знак траура не стричься «до падения большевиков».

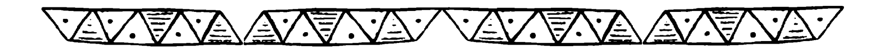
Ныне ему все-таки пришлось подстричься. Он носит стриженые волосы, очень бьет себя кулаками в грудь, слывет диалектиком и без волос живет неплохо. Не место красит человека, но человек перекрашивается ради места!]

Захват футуристами власти в искусстве привел к тому, что Луначарский вынужден был выступить с резким заявлением, что футуризм отнюдь не является государственным течением. Брик обиделся, но футуризма не воскресил, даже выдумав «комфут».

После революции фактически футуризм существовал, как существует пуля, не вынутая из тела. Она незаметно блуждает по организму. Потом, опускаясь все ниже и ниже, она случайно выходит наружу где-нибудь в пятке.

Так вышел через пятку СССР футуризм. [Это не было ахиллесовой пятой СССР, но футуризм оказался «вне».] Сейчас это раритет.

Футуризм перешел в ЛЕФ, ЛЕФ — в РЕФ, РЕФ — в блеф. <...>



АРТУР ЛУРЬЕ

НАШ МАРШ

В январе 1918 года я прочел только что сочиненное стихотворение Маяковского «Наш марш». Заглавие означало, что марш этот наш, марш футуристов:

Бейся в площади бунтов топот,
Выше гордых голов гряда,
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города.

Под непосредственным впечатлением, в один-два дня я сочинил к этому стихотворению музыку. Причем из озорства сочинил я этот марш не в четырехдольном размере, как это полагается быть всякому маршу, а в трехдольном. Характер маршеобразного движения сохранялся, но марш мой как бы прихрамывал. Посвятил я его моим товарищам-футуристам, переименовав их на первой странице рукописи. Так это и напечатано на нотах.

Хромой этот марш доставил мне впоследствии много неприятностей. Когда в 1922 году я приехал за границу, то эмигранты ничего лучшего не придумали, чем объявить мой марш «гимном большевистской революции». Травили меня в продолжение многих лет; моя громкая слава «большевика и комиссара, командовавшего музыкой в России», распространилась и среди французов. Так, почтеннейший академик, композитор Флоран Шмидт, неизменно спрашивал меня при первых наших встречах:

— Как поживают ваши друзья, Жак Садуль и Андре Марти?

Эти двое, которых я в глаза не видал, были только что амнистированы французским правительством как дезертиры Первой мировой войны и представители Третьего Интернационала.

Почтенный академик не подозревал о том, что в те годы Париж казался мне после Петербурга провинцией с оттенком мещанства по сравнению с высоким строем мысли и разреженным воздухом, которым я привык дышать с юных лет, окруженный тем, что было лучшего в ту эпоху, как собственной семьей.

В годы молодости кумиром моим был Александр Блок. Я считал и продолжаю считать его одним из самых совершенных людей мирового искусства. Блок имел на меня громадное влияние; вместе с ним, и наученный им, я слушал музыку революции. Как и мои друзья, авангард молодежи — художники и поэты — я поверил в Октябрьскую революцию и сразу же примкнул к ней. Благодаря поддержке, оказанной нам Октябрьской революцией, все мы, молодые артисты-новаторы и эксцентрики, были приняты всерьез. Впервые мальчикам-фантастам сказали о том, что они могут осуществить свои мечты и что в чистое искусство не вторгнется не только никакая политика, но вообще никакая сила. Нам была предоставлена полная свобода делать все, что нам угодно в нашей сфере: подобный случай произошел впервые в истории. Нигде в мире никогда не было ничего подобного этому. За эту веру в нас мы безоговорочно вошли в революцию; наше движение удержалось и утвердилось еще и потому, что нас поддерживал В. И. Ленин; его тенденция заключалась в том, чтобы дать молодежи быть самой собой. Никто не препятствовал художникам-футуристам в их декоративных ухищрениях: во время революции все заборы, все арки, все стены зданий были разукрашены самым невероятным образом и с самой невероятной фантазией. Время было фантастическое, невероятное, и футуризм было самое чистое из всего, что я когда-либо знал. Да могло ли быть наше достижение иным, если вождем его был такой человек, как Виктор Владимирович Хлебников?

Хлебников

За всю мою жизнь среди деятелей искусства во всех его областях я не встречал артиста более своеобразного, чем Виктор Владимирович Хлебников. «Велемир Первый, Владыка Мира», как он себя называл. По своему внутреннему (да и внешнему) облику Хлебников был близок эксцентричным и фантастическим

существам, созданным Э. Т. А. Гофманом. Как и от этих странных существ, от Хлебникова нельзя было ожидать каких-либо трезвых, разумных действий: он находился во власти иррациональной, сказочной стихии, был одержим ею так же, как бывают одержимы этой стихией дети, которые, заигравшись, страстно верят в то, что они и есть индейцы, разбойники, пираты и т. д. Иррациональность Хлебникова происходила главным образом от того, что он был в состоянии перманентного творчества и обладал даром удивительной творческой непосредственности и свежести: не только мысли и образы, но самые предметы казались впервые явившимися на свет после того, как они побывали в его руках. Часто Хлебников не мог довести до конца начатое произведение: для того чтобы закончить работу, ему нужны были более или менее нормальные условия существования, а поэт жил в исключительной бедности, лишенный всего. У него не было не только письменного стола, но вообще почти никакой мебели. Митурич рассказывал мне, что Хлебников раскладывал свои тетради и листы бумаги на постели и работал, стоя перед ней на коленях. Хлебникова ничто не связывало с бытовыми формами существования: он был самым антибуржуазным артистом, какого я когда-либо видел. Ни в его мышлении, ни в его работе не было ни следа буржуазности. Хлебников не выносил ее, в чем бы она ни проявлялась, и при всей своей доброте и кротости презирал богачей и буржуа (к ним относились посетители «Бродячей собаки», приходившие на нас поглазеть: мы их называли «фармацевтами»).

Хлебников имел привычку неожиданно появляться — свойство фантастических существ. Исчезнув, он оставлял после себя свои тетради и листы с набросками стихов, поэм, манифестов, прозы, математических вычислений и т. д. Часто он не оставлял для себя копии своих работ. Усилиями друзей все это литературное наследие, рассыпанное поэтом, приводилось в порядок. Так возникали поэмы, получившие впоследствии большую известность; так возникла пьеса «Ошибка барышни смерти». Эту пьесу Хлебников очень любил и придавал ей большое значение.

Хотя среди профессиональных литераторов, критиков и журналистов Хлебников слыл то ли за помешанного, то ли за тихого дурачка, отличительной чертой этого лжеюродивого была бе-

зупречная вежливость, воспитанность и деликатное отношение к людям, настолько деликатное, что о нем можно было свободно говорить как о светском молодом человеке особого петербургского склада. В эту эпоху петербургская манера себя держать считалась признаком особой культуры, отличавшей петербуржцев от всех других. (Блок был человеком с той же петербургской манерой себя держать, хотя по всему своему складу был полной противоположностью Хлебникову.)

Второй отличительной чертой Хлебникова была его нравственная чистота и его безупречное моральное целомудрие. За все годы моего общения с Хлебниковым, т. е. на протяжении всей эпохи футуризма, я не слышал от него ни одной двусмысленности, ни одного вульгарного слова или выражения. В наши дни, когда стихийная распущенность в Европе и Америке приняла эпидемический характер, такие люди, как Хлебников, показались бы свалившимися с другой планеты.

Третьей характерной чертой поэта была его доброта. Хлебников был человек в самом глубоком смысле этого слова: он жалел людей еще более бедных и обездоленных, чем он сам. Достаточно было Хлебникову встретить человека с тяжелой судьбой, как поэт немедленно отзывался на чужую беду, отзывался активно, стараясь помочь всем, чем мог.

Математические вычисления Хлебникова (в том числе его «Гамма будетлянина») для большинства из нас, его друзей, оставались загадкой. Не понимая «мистики цифр» Хлебникова, мы относились к ним с почтением, т. к. не могли допустить мысли, что наш пророк и иерофант может заниматься чепухой. Вычисления Хлебникова носили какой-то эсхатологический характер: на основании этих вычислений он с вдохновением говорил об управлении ходом световых лучей, о том, что человек — это молния, и призывал людей читать «клинопись созвездий». До сих пор я убежден в том, что математические расчеты Хлебникова ждут своего толкователя-ученого.

Помимо писаний о помешательстве Хлебникова, существуют еще и лживые измышления о том, что он был эпилептиком, что он трясся, заикался и т. д. Никто из товарищей-футуристов не знал об эпилепсии Хлебникова; говорил он очень четко, раздельно и ясно, с очень выраженными интонациями. Все эти небыли-

цы были придуманы обывателями и буржуа, от их ненависти ко всему, что выходит за границы их понимания, не идущего дальше «обывательской лжи», как писал Блок.

Любопытно, что Хлебников и Председатели Земного Шара на три дня опередили Октябрьскую революцию, упразднив Временное Правительство 22 октября 1917 года, чем я являюсь свидетелем. В тот день я зачем-то пришел в Академию Художеств, где застал Хлебникова и группу друзей. «Вот, мы только что составили манифест, — обратился ко мне Хлебников. — Пожалуйста, подпишитесь». Вот содержание манифеста (цитирую по глупой статье П. Пильского о Хлебникове): «Здесь. Мариинский дворец. Временное Правительство. Всем, Всем, Всем. Правительство Земного Шара на заседании своем от 22 октября постановило: 1) Считать Временное Правительство временно несуществующим, а главнонасекомствующую А. Ф. Керенскую находящейся под строгим арестом. Как тяжело пожатье каменной десницы! Председатели Земного Шара: Петников, Лурье, Дм. и П. Петровские, статуя командора я, — Хлебников».

Помню, что манифест был написан на простой почтовой открытке. Не знаю, где видел наш манифест П. Пильский, написавший клеветническую книжку «Затуманившийся мир», но приведенное им содержание — дословно.

Маяковский

Я не помню моих первых встреч с Маяковским; они относятся к истоку футуризма, начавшегося в мои самые юные годы, когда стали выходить сборники Маяковского, «Флейта-позвоночник». Ранние стихотворения Маяковского произвели на меня сильное впечатление. Острые приемы его поэзии, неожиданные для того времени ритмы критики объясняли тем, что Маяковский одно время служил на телеграфе, где и выработал свой лаконический, лапидарный стиль на основании передаваемых им депеш. Однажды вышел в огромном количестве журнал футуристов, выпущенный Маяковским. Меня поразило название журнала, придуманное Маяковским: «Взял». Об этом названии я с ним говорил, спрашивая его, что он собирается делать с заглавием

журнала в будущем? Ведь действие глагола было однократным! Маяковский только посмеивался в ответ.

Новаторская дерзость Маяковского и его презрение к буржуазии шокировали блюстителей литературных порядков, о «грубости» его врагами были созданы легенды и написаны пасквили, но я лично никогда не замечал ни одной черты такого проявления. Конечно, Маяковский не отличался мягким и уступчивым характером; он был способен взрываться, и все же на протяжении всех лет между нами не было ни ссор, ни размолвок. Мы много беседовали как товарищи-футуристы перед тем, как оба присоединились к Октябрьской революции; ни в одном вопросе мы тогда не разошлись. Странно, что я совсем не помню ни прогремевшей желтой кофты Маяковского, ни ложки в петлице, ни раскрашенного лица. «На щеке у милой будетлянки выросли две синие поганки», как писал Сологуб (цитирую по памяти). Думается, что «желтую кофту из трех аршин заката» поэт носил от бедности, смягчая ее оригинальностью своего наряда; вспомним Гогена и разрисованные им самим сабо, в которых он щеголял по Парижу, не имея возможности купить сапоги. Маяковский всегда нуждался; Тамара Михайловна Персиц, в то время литературная петербургская барышня, близко стоявшая к передовым артистическим кругам и дружившая со многими поэтами (она издавала сборнички, и издательство ее называлось «Очарованный странник»), увидев Маяковского зимой, одетого слишком легко для морозов, по доброте сердечной предложила купить ему пальто; это предложение Маяковский отверг с негодованием, чем сильно огорчил Тамару Михайловну.

Как известно, Маяковкий любил карты; эту слабость нельзя, конечно, ставить на уровень обывательской картежной игры. Темперамент Маяковского требовал много «перцу», сильных эмоций, риска и азарта; ведь и Пушкин, и Некрасов, и Достоевский были игроками. Перспектива интересной партии привлекала Маяковского, и он согласен был ехать для нее в любой конец города. По игре у него были самые неожиданные партнеры, например, Сергей Кусевицкий.

Мое последнее свидание с Маяковским было в Париже, когда он приезжал туда в последний раз. Мы встретились в кафе «Ля Ротонд» в баре, куда Маяковский меня пригласил за несколько

дней до своего отъезда в Москву. Помню, что он был очень грустен и серьезен и что весь наш разговор почему-то мне показался прощальным.

Крученых

Беспощадно-враждебный ко всему старому, требовавший во всем движения вперед, Крученых в каком-то смысле близок к Малларме, наиболее радикальному из французских символистов. Появился Крученых на футуристическом фоне Петербурга неожиданно; не помню, при каких обстоятельствах и где именно произошла наша встреча. Болтали, что он приехал откуда-то из Сибири, из маленького городка, где он был учителем рисования в гимназии. Среди его поэм мне запомнилась «Игра в аду», — заглавие было ему, возможно, навеяно «Saison en enfer» * Артюра Рембо. Когда о Крученых заговорили, имя его особенно раздражало буржуазную публику. Робкие души пришли в панику от футуристической отчаянности Крученых. Словообразования его вроде знаменитого «Дыр-бул-щыл убещур» вызывали у буржуа негодование.

Несмотря на свою репутацию бешеного футуриста и новатора, в личной жизни Крученых обнаруживал большую душевную нежность и человечность. Особенно она проявлялась в его отношении к молодой футуристке Елене Гуро, писательнице и художнице (автор «Шарманки»). Это была чахоточная девушка, совершенно нищая, очень талантливая. До сих пор я помню ее декоративные плакаты карточных фигур. Наш Крученых совершенно бескорыстно, без тени намека на какую-либо романтическую привязанность трогательно заботился о Елене Гуро как о сестре, делясь с ней всем, что он имел. Был он, конечно, очень беден. Безвременная кончина Елену Гуро (в 1913 году) всех нас поразила, и Крученых сильно горевал, оплакивая потерю друга.

Кульбин

Николай Иванович Кульбин принадлежал также к одной из самых фантастических фигур той замечательной эпохи. Доктор генерального штаба, носивший военную форму и звеневший

* «Сезон в аду» (*фр.*).

шпорами, мечтатель и художник, Николай Иванович Кульбин был страстно предан искусству. Восприимчивость его была безгранична; он все принимал с доверием и вниманием в области художественной жизни. Страстно увлекаясь живописью, Кульбин сначала рисовал на холсте и на дереве, потом придумал рисовать на стекле и на зеркалах; вряд ли Кульбин знал о существовании китайских рисунков на зеркалах. Был он одним из самых чутких, добрых и отзывчивых людей, которых я когда-либо знал. Занимая крупное служебное место, он тем самым имел возможность оказывать практическую помощь огромному количеству людей, спасая их от голода и холода. Думаю, что никто из художников и поэтов не уходил от Николая Ивановича с пустыми руками, не получив от него поддержки в той или иной форме. Добро он творил легко, не задумываясь, совершенно бескорыстно, не ожидая объявлений благодарности. Дом его был открыт для всех (жил он вблизи Мариинского театра); он кормил голодных, оказывал приют бездомным, лечил больных, с которых не только не брал платы, но еще и покупал своим пациентам лекарства и провизию. Несмотря на свое бесконечное радушие, Кульбин любил стройную жизнь, по чину и по порядку. Ходил в генеральской шинели на красной подкладке; был безупречно корректен и вежлив и по-старинному галантен с дамами; был всегда веселый, улыбающийся доброй улыбкой. Походил Николай Иванович на русского Сократа; никогда никого не поучал, не терпел нравоучений и наставнических разговоров. Идеологически Кульбин был настроен очень радикально: все его симпатии были на стороне революционной молодежи. Вероятно, за эти симпатии литературные сплетники придумали пошлый пасквиль о «коронации» Кульбина и о том, как мы избрали его «футуристическим царем». Никогда такой коронации не было, как не было падучей Хлебникова, кликушества Крученых и «водки с огурцом» Владимира Бурлюка.

Николай Иванович очень меня любил и повсюду таскал за собой. Называл он меня почему-то «Артемом», и, знакомя меня с кем-нибудь, рекомендовал так: «Познакомьтесь, это Артем. У этого мальчика особенная голова». В данном случае Николай Иванович, наверное, имел в виду мою теорию, которую я тогда придумывал, назвав ее «Театр действительности». Теория моя

заключалась в том, что *всё* в мире включалось в искусство, до звучания предметов. Эта теория была именно тем, что в последнее время стали называть «конкретной музыкой» и что затем выродилось в электронные опыты.

Через Николая Ивановича я встретился с С. Ю. Судейкиным и с Леонидом Андреевым. К последнему мы поехали в санях, через финскую границу. С нами ехал также Ф. К. Сологуб. В то время Андреев только что закончил «Тот, кто получает пощечины». Чтение пьесы состоялось ночью; затем читал свои стихи Сологуб. Андреев был под сильным впечатлением от стихов Сологуба и говорил с шутливым ужасом: «Я его боюсь, он колдун!» Эта репутация была твердо установлена за Сологубом, который был добрейшим из людей, несмотря на свое ледяное спокойствие, смущавшее посторонних, и на бесстрастное выражение лица. Тихий, ласковый, Ф. К. Сологуб любил молодежь так же отечески нежно, как и Кульбин. Лето 1916 года я провел у него в гостях на даче около Костромы. Помню, что Сологуб и я фантазировали о том, что случится, если будет нечего есть (около булочных уже тогда стояли хвосты). Федор Кузьмич уверял, что нам скоро придется есть «гимназятину», и смеялся своим выдумкам. В то время я затевал оперу на сюжет Сологуба — «Узор из роз». Время шло, опера так и не сочинялась. Однажды я ехал с Сологубом в дачном поезде и заговорил с ним о его триолетах, которые он тогда печатал. Федор Кузьмич, глядя на меня с бесстрастным видом, сымпровизировал:

Артур Лурье напомнил триолеты,
А я спрошу: — А опера-то где ж?
«Узор из роз» все так же свеж,
Слагает Лиза рондолеты:
Уж если вспомнили вы триолеты,
То я спрошу: — А опера-то где ж?

Между декадентом Сологубом и футуристом Кульбиным было общее: доброта к людям и мудрость сердца.

В период моих поисков новой формы в музыке и моих опытов с высшим хроматизмом (многие писали обо мне как о новаторе в этой области, особенно в части пользования приемами четверть-тонной музыки), — во время этих исступленных моих

юношеских опытов новаторства Николай Иванович Кульбин как-то принес и вручил мне том православного Обихода, сказав при этом: «Вот, Артем, вслушайся в это. Может быть, тебе пригодится». Николай Иванович не ошибся: контакт с Обиходом открыл передо мной новый и неведомый мир мелодических сокровищ, накопленных в опыте церковно-монастырского пения с древнейших времен. Сколько раз в жизни я с благодарностью вспоминал об удивительном артистическом чутье дорогого Николая Ивановича.

Здоровье у Николая Ивановича было плохое: он страдал язвой желудка. В первые дни Февральской революции он нарушил свою диету и заболел. О кончине его я узнал, окарауливая в качестве вольноопределяющегося (охотник первого разряда, Гвардии Саперный батальон) денежный ящик моего полка. Весть о гибели моего старшего друга настолько меня потрясла, что я, не задумываясь о том, что делаю, сел на извозчика и, обливаясь слезами, поехал на похороны Николая Ивановича. Время было переходное, но если бы я бросил денежный ящик до Февральской революции, то попал бы, конечно, под военно-полевой суд.

Татлин

В мое время среди Председателей Земного Шара по назначению Хлебникова были Герберт Уэллс, японец, чьей фамилии я не помню, и Пабло Пикассо. Увлечение Пикассо в России началось с тех пор, как Татлин вернулся из своей поездки в Париж. Там ему открылся Монпарнас и Монмартр, и он впервые увидел кубистические построения. Кубизм произвел на Татлина такое потрясающее впечатление, что он никогда не мог от него отделаться. Любопытно, что кубизм Татлина ничего общего не имел с африканским примитивом, в котором Пикассо открыл теорию кубистических построений. По возвращении из Парижа Татлин стал заниматься только конструктивными построениями, все больше отрываясь от пластической реальности формы. Конструкция стала фетишем Татлина; на холстах он строил все, соединяя самые неожиданные формы и материалы. Позднее к влиянию Пикассо присоединилось влияние Модильяни, также ставшего конструктивистом уже на конкретных формах африканской при-

митивной скульптуры. Отсюда возникли первые поиски абстракции в живописи: Кандинский, Мансуров, Малевич, Школьник и прочие.

В каком-то смысле образ Татлина сохранился в моей памяти рядом с образом Хлебникова. В области пластических форм и линий Татлин обладал той же творческой непосредственностью, свежестью восприятия и остротой выдумки, какой обладал Хлебников в области слов. Я очень любил линию Татлина; сильное впечатление на меня производили его декоративные опыты, в частности удивительной красоты и выразительности деревья на эскизах декораций леса к «Ивану Сусанину». Не помню, были ли эти эскизы когда-нибудь осуществлены или так и остались неиспользованными для сценической постановки оперы.

В начале революции Татлин спроектировал свой знаменитый Памятник Третьего Интернационала, имевший вид трехэтажной башни. Грандиозное это здание было максимальным проявлением революционности в зодчестве и скульптуре: построенная в формах куба, цилиндра и пирамиды башня была окружена гигантской спиралью, которая олицетворяла идею революционного динамизма. Башня находилась в беспрерывном движении, делая оборот вокруг самой себя 365 дней в году. Конструкция башни представляла из себя сложнейшую механику: так, во всем здании должна быть круглый год одинаковая температура (не предугадал ли наш Татлин современные здания с их охладительной системой?); в башне были рассчитаны всевозможные залы — астрономические, театральные, залы для заседаний, митингов, конгрессов, залы для печати и т. д. Под башню Татлин добывал себе какие-то доходы и тем существовал. Разговоры о башне начинались сразу же при встрече с ним и никогда не прекращались. Всякий новый разговор о башне принимал все более и более фантастический характер. В воображении Татлина башня представляла собой архитектурный синтез всей революции; в это понятие он вмещал все, что ему подсказывала его творческая фантазия. Если не ошибаюсь, на самом верху башни Татлин задумал поместить аэродром.

Когда обсуждалась конституция Общества Деятелей Левого Искусства, Николай Николаевич Пунин и я пришли к Татлину и объявили ему следующее:

— Мы назначаем тебя пожизненным председателем всей нашей группы Деятелей Левого Искусства, но имей в виду, что никто тебя сместить с твоего поста не сможет, кроме нас, двух товарищей председателя, тоже пожизненных.

Татлин немедленно согласился на эту комбинацию.

Худощавый, широкоплечий, Татлин своими движениями и повадкой напоминал моряка. Он хорошо играл то ли на гитаре, то ли на мандолине; в Париже эта способность его кормила, — он играл в монпарнасских артистических кабачках и жил на выручку. Таким образом Татлин смог продержаться в Париже, не имея никакого заработка как художник и никакой поддержки.

Митурич

Митурич был страстным почитателем Хлебникова; он создал для себя настоящий культ поэта. Если не ошибаюсь, Митурич женился на родственнице Хлебникова. После своих таинственных исчезновений из Петербурга Хлебников неизменно появлялся у Митурича и подолгу живал в его квартире.

Митурич был замечательный рисовальщик. По технике рисунки Митурича сближали его с японцами. Кубизмом он не увлекался, и о Пикассо я от Митурича не слыхал. Как Хлебников и Татлин, Митурич обладал свежестью и творческой изобретательностью; он придумывал невероятные вещи, например иллюстрации к учебникам. Митурич сделал ряд иллюстраций к моим пьесам, — «Рояль в детской», «Наш марш» и т. д. Выставка «Трамвай В» была одной из главных стадий деятельности Митурича.

Работал Митурич быстро; живописный колорит его имел что-то общее с колоритом Матисса. Это видно по моему портрету, сделанному Митуричем. На этом портрете рисунок освобожден от краски, т. е. холст был сначала заполнен живописью, поверх которой Митурич делал обводку, как бы создавая внутреннюю раму и разъединяя живописное пространство и колорит. В дальнейшем разъединение между колоритом и рисунком все более развивалось и дошло до полной независимости колорита от линии. Мне кажется, что колорит Митурича является единственным примером в живописи той эпохи, предугадавшим появле-

ние Матисса; в моем портрете Митурича виден прообраз знаменитого матиссовского «Хоровода».

Бруни

В то время я позировал для двух художников — Митурича и Бруни. Лев Александрович Бруни был выдающийся молодой человек, выдающийся по своей настроенности в смысле новизны и свежести впечатлений. Эстетически он был близок по духу Татлину и Хлебникову, но очень интересовался иконописью (Бруни был религиозно настроен). Находился он в родстве со знаменитым академиком Бруни, жил при Академии Художеств, где я часто бывал в его милой и передовой семье. Как Хлебников и Татлин, как Крученых и Митурич, Бруни был совершенно свободен от каких бы то ни было проявлений буржуазности в жизни и искусстве. Впрочем, никто из нас, молодых артистов, не был стяжателем, никто не думал о том, как и где можно что-нибудь «выгодно продать», «заработать» или «обогатиться».

Внешний облик Бруни был прекрасен и особенно одухотворен; в лице его было что-то боттичеллиевское по чистоте и отрешенности. Помню, что во время сеансов матушка Бруни, Анна Николаевна, читала вслух житие Анн Катрин Эммерих, мистички 19-го века, что было довольно фантастично в эпоху революционного Петербурга. Но не были ли так же фантастичны белые ночи на моей квартире на Фонтанке, где было слышно, как в пустом цирке Чинизелли, находившемся в нескольких шагах от меня, старая Лидия Чинизелли, некогда знаменитая цирковая наездница, гремела на рояли «Смерть Изольды»?

Якулов

Георгий Богданович Якулов, один из самых талантливых и культурных художников-футуристов, приехал в Петербург после довольно долгого пребывания в Париже, где он сблизился с наиболее передовыми артистами той эпохи. Якулов был блестяще образован, великолепно знал языки, эстетическое мышление его отличалось остротой и оригинальностью. Якулов был европейцем, как Пикассо, Брак, Гийом Аполлинер или Дебюсси.

Якулова волновала проблема Европа—Азия, и он часто о ней говорил.

Вместе с Якуловым мы, молодые футуристы, сочинили манифест в связи с приездом в Петербург Маринетти. В ответ на лекцию Маринетти об итальянском футуризме мы противопоставили эстетику русской передовой молодежи; манифест наш был нами прочитан на лекции, которую мы устроили в здании шведской церкви. Читали Якулов, Лившиц и я, а председательствовал известный профессор Бодуэн де Куртенэ. Наш тезис был потом напечатан.

Часто картины Якулова висели в моей комнате (на Большой Конюшенной). Он развешивал их сам, т. к. ему хотелось, чтобы приходившие ко мне друзья знакомились с его работами. Картины Якулова оставались у меня довольно долго. Он делал очень яркую живопись с ориентальным влиянием (Якулов великолепно знал персидскую миниатюру) в стиле неоимпрессионизма, но уже тогда приближавшемся к кубизму Пикассо. Позднее мы встречались в Москве, в кабачке «Красный петух», где собирались все левые артисты. Стены «Красного петуха», кажется, были расписаны Якуловым. Он принимал деятельное участие в росписи заборов, зданий, памятников революционной Москвы, как и во всех футуристических выставках — «Трамвай В» и другие. Несколько обложек моих пьес сделаны Якуловым.

Пунин

Одним из самых близких моих друзей был Николай Николаевич Пунин. Был он сотрудником «Аполлона», писал критические статьи о живописи, преимущественно современной и наиболее передовой. Пунин занимал очень радикальную позицию, поддерживая новые искания в их самых смелых проявлениях. В то время при «Эрмитаже» организовывалась группа очень культурной молодежи, — все участники группы были сотрудниками «Аполлона». К этой группе примкнул Пунин. Нас — футуристов — он всячески поддерживал как новатор и был большим поклонником Татлина. Впоследствии Пунин стал директором быв. Императорского фарфорового завода и на этом посту давал заказы молодым артистам. Между прочим, благодаря поддерж-

ке несколько работ были сделаны О. А. Глебовой-Судейкиной. Работы ее имели большой успех. Не знаю, уцелели ли они? Живя в Париже, Ольга Афанасьевна продавала свои личные экземпляры из-за нужды.

Пунин был тончайший и благороднейший человек, в высшей степени лояльный; он находился на самой первой линии культуры. Как и все мы — Маяковский, Татлин, Мейерхольд, все друзья и все футуристы — Пунин сразу же поверил в Октябрьскую революцию и примкнул к ней. В летописи нашего серебряного века имени Пунина должно быть отведено почетное место.

Младший брат Пунина, Лев, был кем-то вроде моего «адъютанта» в бытность мою заведующим Музыкальным отделом Наркомпроса. На первые первомайские торжества, когда открывали памятник Карлу Марксу, мы с ним приехали в нашем служебном автомобиле, который Лев Пунин, для пущего эффекта, обтянул красным кумачом. В таком виде мы появились на площади около Смольного. Свидетелем этого зрелища был Зиновьев, бывший тогда председателем Петербургского Совета РСФСР.

Братья Бурлюки

Братья Бурлюки — Николай, Владимир и Давид — были патриархами футуризма, его основоположниками и основателями. Конечно, их всячески поддерживал Николай Иванович Кульбин. Бурлюки бывали решительно повсюду; не было дня, чтобы с ними не приходилось встречаться. О деятельности братьев Бурлюков имеется достаточно свидетельств, но вот через двадцать с лишним лет после наших молодых футуристических подвигов, уже в Нью-Йорке, в сороковых годах я попал на выставку, куда меня привела одна молодая художница, француженка. Выставка находилась в Гринвич Виллэдж, квартале американской артистической богемы. Ни художница, ни я не знали толком, что это за выставка. Что же я увидел? На стенах цвел яркими цветами маленький мир живописных примитивов в духе Анри Руссо — телята, коровы, звери, человеки, лужайки, домики, — все очень пестрое и веселое. Устроители этого художественного торжества повели меня знакомиться с его виновником. Но не успели меня подвести к стоявшему ко мне спиной художнику, как тот, повер-

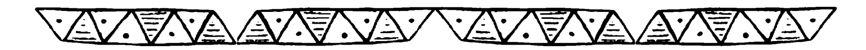
нувшись, встретился со мной взглядом, и я опешил от неожиданности, он же закричал на весь зал: — Артур Лурье! — и кинулся мне на шею. Это был Давид Бурлюк. Тут же находилась его неизменная Маруся, почти совсем не постаревшая, и выводок молодых Бурлюков, родившихся в Америке. Теперь к этому поколению, наверное, прибавилось еще одно.

Заключение

Прошло более пятидесяти лет с тех пор, как возник русский футуризм, и движение это уже принадлежит истории искусства. Но и через полвека я по-прежнему готов поставить свою подпись под манифестом, который был составлен в январе 1914 года Якуловым, Лившицем и мною. Я подписываюсь под ним полностью, кроме одной фразы, которую обозначаю звездочкой и примечанием.

Звездочка и примечание:

Достижения замечательных артистов Запада в лице Пикассо, Модильяни, Матисса, Дебюсси, Равеля, Рильке, Йейтса в его расцвете и, конечно, Джойса были нами незаслуженно обойдены, и пусть будет забыта эта дерзость молодых скифов, преданных своей Азии и веривших в нее.



НИКОЛАЙ ПУНИН

КВАРТИРА № 5

«Квартира № 5» — это отдельная глава нашей жизни, ее надо написать. Когда я начинал эту книгу, я представлял ее себе совершенно четко, она казалась мне написанной. Но сейчас... я так явственно слышу гул того времени и в нем потерянными наши индивидуальные голоса, что «квартира № 5» кажется мне уже эпизодом частным, личным, может быть, даже автобиографическим; автобиографиям здесь, собственно говоря, не место. Когда живешь в эпоху, подобную нашей, когда дела полумира до известной степени становятся твоими делами, — подчиняешься масштабам.

В пятнадцатом году мне и, вероятно, многим из нас казалось, что в квартире № 5 жизнь идет интенсивней и полнее, чем где-либо в другом месте. Там мы собирались, делились работами и по поводу работ, следили за литературой: читали статьи, слушали стихи, подгоняли ленивых, осаживали тех, которые закидывались; заботились друг о друге, учились искусству. Мы действительно жили там интенсивно, и если бы нам был дан другой кусок истории, возможно, что наши встречи в квартире № 5 сохранились бы в памяти как период времени наибольшей жизненной полноты. Но случилось иное: мы жили «там», а время жило в нас, и то, чем оно жило в нас, было настолько могущественнее нашей личной жизни, что теперь, вспоминая те годы, я явственно слышу гул времени, а голосов наших почти не слышу.

Впрочем, даже тогда, когда события бросают огромную тень, и в тени теряются индивидуальные судьбы, каждый все равно сохраняет личные ко всему отношения, дающие теплоту эпохе. Так и здесь. Больше всего в своем прошлом я люблю наши встречи в квартире № 5.

Мы собирались там обычно раз в неделю по вечерам: пили чай, ели картофель с солью; к концу шестнадцатого года приносили свой сахар и хлеб. В квартире было почему-то три этажа, окно в столовой было на уровне человеческого роста; стол, за которым сидели, был длинным; лампа освещала только середину стола, свет от лампы был желтый и теплый, как в детстве, когда его вспоминают. Приходили и уходили, когда хотели, к весне засиживались до голубого окна, до рассвета. Не было ничего слишком необыкновенного в наших встречах, даже в рассвете, к весне в Ленинграде светает сперва в час ночи, потом в двенадцать, затем, как известно, наступают белые ночи. В белые ночи мы провожали друг друга, шли по пустынным набережным, мимо дворцов, у Зимнего татары в коричневых кафтанах подметали торцы, было вообще призрачно, призрачны были ночные лица прохожих, освещенные в такое время, в которое им бы лучше не быть освещенными; на каменных скамейках набережных сидели целующиеся. Мы иногда садились и ждали восхода: золотой иглы Петропавловской крепости. Над головами загорались маленькие облака. Ничего, словом, особенного нельзя было усмотреть ни в этих встречах, ни в наших ночных прогулках. И, тем не менее, у наших встреч и у всего, что связано с ними, были свои радости и свои обиды, свое честолюбие, своя гордость, свое высокомерие; в страстях, ненавидя и отрицая, в борьбе, отрицая преждевременно и нетерпеливо, самонадеянно веря в неизвестное н ничего решительно не зная, с каким будущим придется иметь дело, — так мы жили «там» с горячностью, о которой странно вспомнить, побуждаемые молодостью, может быть, даже тщеславием, теперь совсем смешным; любили свои встречи, любили искусство и ревниво берегли его друг от друга.

Кто знает цену искусству, тот понимает, что значит соперничество. Веселая и мужественная игра, борьба за право на жизнь!

Мы хотели жить по-своему, определить свое время собою, испытать жизнь на своих спинах. В то время среди нас не было еще никаких группировок; мы были жадны ко всему и беззаботны в отношении догм и теорий. Теории еще не родились, хотя Виктор Шкловский и был с нами, этот безумный, неукротимый, тогда еще совсем веселый человек, не успевший еще придумать формалистов.

Нетрудно понять жизнь машины на ходу, а как вот понять ее разобранной, в чертежах? Никто не знал, какую скорость возьмет Шкловский в жизни, и как пройдет эта жизнь сквозь строй современников. Шкловский, вероятно, уже тогда понимал, что «не историю нужно стараться делать, а биографию». Биографию Шкловский сделал прекрасную. Помню, что я стал завидовать Шкловскому с первой моей с ним встречи; непонятно, чему я тогда завидовал. У Шкловского еще не было ни одной напечатанной работы; он еще не выводил броневиков, чтобы делать революцию, не повисал комиссаром несуществующего правительства, не умирал от ран, не стал еще вождем «формалистов»; все было впереди, в чертежах. Был он просто несобранный, молодой Шкловский, нетронутый и веселый — и тем не менее, я уже завидовал ему; теперь знаю, я завидовал тогда его «прекрасным возможностям». Шкловский сделал жизнь гордой, находчивой, храброй; жизнь, рассказанную им так, что не веришь тому, что она сделана. Он рано понял, что надо делать — биографию, чтобы сделать литературу.

В годы, о которых пишу, Шкловский, повторяю, не придумал еще Опояза; следовательно, теории не были готовы. Мы жили без теорий, как без пастухов. Но у нас были уже заботы. Как-то раз вечером на столе в столовой квартиры № 5 лежал раскрытым второй номер «Центрифуги» 1916 года; слышалось беспрестанно имя «Борис Пастернак, Борис Пастернак». Никто его не знал, не видел. И я еще не видел его прекрасной головы, напомнившей мне голову молодого Пушкина. Мы читали статью «Черный бокал». Теперь я бы цитировал эту раннюю статью как пример литературного барокко; в то время нас интересовало другое: мы опротестовывали и преодолевали импрессионизм. Пастернак писал:

«Вы, импрессионисты, научили нас сверстывать версты, сверстывать вечера, в хлопок сумерек погружать хрупкие продукты причуд. <...> Искусство импрессионизма — искусство бережливого обхождения с пространством и временем — искусство укладки; момент импрессионизма — момент дорожных сборов, футуризм — впервые явный случай действительной укладки в кратчайший срок».

Нужное нам слово было сказано, мы действительно хотели быть тогда укладчиками в кратчайшие сроки.

С импрессионизмом было все кончено; это понимали, в конце концов, все. Никто не соглашался дольше жить ни мгновением, ни впечатлением. Необходимо было действительно быстро уложиться, так как сигнализировали отовсюду, и всякая задержка грозила гибелью. Старые места, во что бы то ни стало, надо было покидать тотчас же.

В тот памятный вечер, в квартире № 5, над раскрытой статьей Пастернака обсуждали мы направления и измеряли пути. Будущее было как ночь на узловой станции, в безмолвии мигали семафоры. Путь на кубизм был открыт, были открыты все пути на футуризм. На футуризм, громыхая, все время проходили поезда и забивали пути, постепенно образовывалась пробка; семафоры краснели и опускались. Тогда мы еще не знали, что футуризм — только направление и что все, стремившиеся туда, в конце концов попадали в экспрессионизм.

Проблему экспрессионизма можно сделать проблемой всей русской литературы от Гоголя до наших дней, теперь она становится также проблемой живописи. Почти вся русская живопись раздавлена литературой, съедена ею. Экспрессионизмом забиты все углы, художники набиты им, как куклы; даже конструктивизм становится экспрессивным.

Иван Пуни сказал однажды про Пикассо: «Картину собрал, а себя не собрал»; сказано зловеще, уничтожающе! Собрать картину и не собрать себя — это путь формализма. Пикассо шел музеями, пользовался чужим накопленным опытом. Конечно, он поднял новые традиции по ту сторону Ренессанса и, подняв, связал их современным ощущением, но искусства в нем все-таки больше, чем человека. Пикассо-человек кажется раздавленным человеческим искусством. Все зависит от восприятия: можно всякую «лошадь в конюшне» увидеть через Жерико, как лошадь Жерико; трудность заключается как раз в том, чтобы, не забывая Жерико, увидеть ее по-своему. Чрезвычайно широко распространено мнение, будто Пикассо изобрел кубизм, но Макс Жакоб, друг Пикассо, в своих «Воспоминаниях» пишет: «Un soir, Picasso connut Braque et en fit élève. Ce fut Braque, qui eut la charge d'ex-

poser le premier tableau cubiste pour des raisons, que je n'ai pas à approfondir» * (Cahiers d'art. 1927. № 6.)

Брак был первым кубистом, и те «raisons» **, о которых умалчивает Жакоб, приобретают теперь первостепенный исторический интерес. Дело в том, что кубизм Брака никогда не был формальным. Те, которые в состоянии это понять, поймут также, что сам по себе кубизм не есть нечто формальное. Формализм — не течение в искусстве, а отношение, индивидуальное отношение, частный случай. Таких случаев может быть неограниченно много, но от этого они не становятся принципами.

Не помню, чтобы в 16-м году были какие-нибудь разговоры о формализме, формализма не было; было другое. Когда кто-нибудь не дотягивал до понимания Сезанна, Пикассо, кубизма и Брака, то говорил: «формалистические искания». По существу это значило: «Сезанна и кубизма не понимаю». Так, например, было со мною. Ринувшись в «Аполлоне» «защищать красоту», я не понимал Сезанна и отмахнулся: «формалистические искания». Точно так же, если кто-нибудь, не понимая кубизма, делает кубистические вещи, становится формалистом. Формалистичны многие русские кубисты от непонимания и подражательности: шли они от кубизма и мимо жизни, сводили искусство к приему.

И Шкловский здесь ни при чем: формалисты повисали на нем, как битая дичь; делал он все-таки биографию, а не литературу. Единственно, что можно сказать ему — и самому себе — в назидание: «теоретик не должен иметь темперамента азиата»; формулировку надо строить так, чтобы не падать в обморок, когда она возвращается, обойдя два или три литературных кружка. Много лишнего выловил Шкловский своими искусными сетями и вынес это героически. Этот человек хорошо собран, и человека в нем больше, чем «литературы».

Но собранность бывает разная. Можно собрать самого себя, а можно собрать в комок свои нервы — взять сердце в зубы и, скрежеща, начать говорить только о том, что болит. Как мало

---

* Однажды Пикассо познакомился с Браком и тот стал его учеником. Брак принужден был выставить первую кубистическую картину по причинам, в которые я не буду вдаваться (*фр.*; пер. И. Н. Пуниной).

** Причины (*фр.*).

сейчас людей, которые могут говорить не о боли. Где они, эти современные Стендали, нервные наблюдатели, психологи и все-таки не экспрессионисты? Они нужны сейчас, как тракторы, чтобы перепахать экспрессионистические мозги современников.

Самое скверное в экспрессионизме — это неограниченность даваемых им возможностей, отсутствие сопротивления: материал не пружинит, он снят эмоцией.

Десять лет тому назад О. Мандельштам, формулируя свои обвинения символизму, писал: «Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста (для экспрессиониста, сказали бы мы. — *Н. П.*) ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. <...> Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс “соответствий”, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой».

В экспрессионистическом искусстве действительно никто не хочет быть самим собой — двусмысленное искусство и двусмысленно переводящее в космический масштаб: «Гвоздь у меня в сапоге».

Искусство все-таки борьба, и в большей степени, чем что-либо другое. Как всему, что есть борьба и соревнование, искусству нужны учет и организация сил.

Многие начинают хорошо, идут собранными, берегут темп; потом вдруг сорвут, растеряются и уже заканчивают, а не кончают. Мужественные — те просто бросают.

Всякое художественное произведение — след борьбы; оно свидетельствует о поведении человека в бою.

Мне всегда казалось, что экспрессионизм — это плохое поведение в бою. Не хватило силы, не хватило твердости; человек сорвался и пошел на нервах.

У моей ненависти к экспрессионизму есть, впрочем, свои особые основания. Каждый знает минуты слабости. Для меня и для тех, которые согласятся голосовать со мною, такой своей собственной, всегда возможной, всюду подстерегающей слабостью —

был экспрессионизм. Когда больше не хватает силы собрать себя и нет мужества, чтобы бросить, неминуемо рванешься, чтобы идти дальше на нервах — пустое занятие, кончающееся пустотой.

Так ненавижу я в экспрессионизме нашу общую и собственную свою слабость и еще слабость всей нашей «художественной культуры».

С тех пор, как путем Гоголя пошла большая половина русской литературы, экспрессионизм стал возможным, вероятным и даже неизбежным в русском искусстве.

Доказательства — цитаты:

1. «И низенькое строение винокура расшаталось снова от громкого смеха» (Гоголь).

2. «Леса, луга, небо, долины — все, казалось, как будто спало с открытыми глазами» (Гоголь).

3. «...так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бородою» (Гоголь).

И много еще можно было бы привести примеров, не исключая конца седьмой главы знаменитой поэмы: «Оба заснули в ту же минуту, поднявши храп неслыханной густоты, на который барин из другой комнаты отвечал тонким носовым свистом. Скоро вслед за ними все угомонилось, и гостиница объялась непробудным сном; только в одном окошечке виден еще был свет, где жил какой-то приехавший из Рязани поручик, большой, по-видимому, охотник до сапогов, потому что заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую. Несколько раз подходил он к постели, с тем чтобы их скинуть и лечь, но никак не мог: сапоги, точно, были хорошо сшиты, и долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук».

Гоголь заглядывал в чужие освещенные окна; в чужие окна заглядывает современный экспрессионизм, и таинственными кажутся ему рязанские поручики!

Экспрессионизмом больны многие мои современники; одни — бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь — Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший «Детство Люверс» — кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой «пас-

тернаковский период», экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский — поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь еще Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью.

Впрочем, о современниках и обо всем этом следует «вспоминать» позже. В тот вечер, когда, собравшись в квартире № 5, изучали мы направления и пути, и шли мимо нас, громыхая, «футуристические экспрессы», — мы не знали еще, что пути на футуризм в большинстве случаев были путями в экспрессионизм: еще не стояла перед нами «проблема экспрессионизма» так, как она стоит сейчас, вооруженная и облаченная всеми традициями гоголевской линии.

В 16-м году нас главным образом интересовала живопись. Экспрессионистическая живопись — нечто немецкое; к немецкой художественной культуре никто из нас тогда не тяготел, никто из нас не называл ни единого немецкого имени, принадлежавшего художнику; Сезанн, Ван Гог, Пикассо, Матисс, Дерен и так далее, до бесконечности; немцев мы просто не знали, даже Ходлера, которого некоторые авторы уже тогда связывали с «новейшими течениями», с Пикассо, в частности. Были, помнится, беглые разговоры о Кокошке; но, если вообще считать беглые разговоры, то их было больше о Репине. Экспрессионизмом, словом, в квартире № 5 не болели; болели футуризмом. С грохотом разливался тогда футуризм по Киевам, Харьковам, Одессам, где-то на периферии, неопределенно братаясь с экспрессионизмом.

Так как слишком частыми становились футуристические маршруты, то решали мы «предложения отклонять» и, где возможно, от футуризма отмежевываться.

Так произошло наше первое обособление; так сигнализировали мы, что хотим жить всерьез; время партизанских наездов, время первых «футуристических боев», шумное время прошло; все стало иным, требовало нового отношения, передышки, перегруппировки сил: поколение второго призыва искало своего места в истории.

Досталось оно ему, впрочем, не сразу. Мне, завсегдатаю квартиры № 5, казалось, что все, что там происходило, происходило только там. Между тем не было ничего слишком необыкновен-

ного ни в наших встречах, ни в наших ночных прогулках, — и журналы мы читали те же, которые читались везде, и так же, как везде, определяли свою дорогу, отмежевываясь от раннего футуризма. Если и была у нас какая-нибудь особенность, то заключалась она только в том, что жили мы в Петербурге и что был нам поэтому особенно неприятен московский быт футуризма и отец московского быта — футурист Бурлюк. Над Бурлюком мы неизменно иронизировали. Когда не о чем было говорить, имитировал его Бруни, читая футуристические стихи.

Отмежевываясь от футуризма, отмежевывались мы, в сущности, только от Бурлюка и его системы; легче было сказать: долой футуризм, чем отказаться на деле от этого веселого, легкого, крещенного в боях темперамента. Мы еще долго сваливались в футуристическую яму, и когда кто-нибудь уличал нас в этом, отвечали, как ответил один школьник ругавшей его няньке:

— Ты опять, Виктор, упал в канализацию?

Мотнув головой и пряча за спину густо вымазанные в глине пальцы, Виктор отвечал:

— В канализацию, да не упал.

Нетрудно было обойти «отца» и братьев его — семейство Бурлюков, но как было обойти Хлебникова, Ларионова, Татлина, Малевича — участников первых боев; для этого надо было объехать кругом почти всю современную литературу и всю новую живопись. На это нас, во всяком случае, не хватало.

Футуризм мы одолевали исподволь и боком, думая, что одолеваем его мы одни, но вместе с нами одолевало его не только все наше поколение, но и сами участники первых боев; кажется, все, кроме Бурлюка и Маяковского. У Маяковского были для этого особые основания, в единственном номере журнала «Взял» (декабрь 15-го года) Маяковский писал: **«Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию».**

«Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя вы закричали о смерти. Да! Футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением.

Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего и голос футу-

ризма, вчера еще мягкий от сантиментальной мечтательности сегодня выльется в медь проповеди».

И Маяковский знал, что футуризм кончился где-то около шестнадцатого года, но для Маяковского футуризмом стало все, — все, что было ему дорого; что же касается Бурлюка, то, когда год спустя увидел я его в Москве, был он уже совершенной и безнадежной архаикой. С Бурлюком были сведены все счеты в шестнадцатом году.

«Факт-нахал»; историки никогда не строят истории на одних фактах, из одних фактов истории не сделаешь; нужны система и метод. Будущие историки не поверят факту: футуризм кончился в России, вместе с Бурлюком, в 16-м году. В 15-м году в Петербурге была последняя футуристическая выставка «0,10»; так она и называлась «0,10 — последняя футуристическая выставка».

С этой выставкой приехал из Москвы Малевич, привез с собой супрематические квадраты и целую свиту художников: все они проходили тогда сквозь супрематизм и супрематизмом приехали искушать нас.

В квартире № 5 собралось много народу; не все знали друг друга, знакомились, с интересом слушали, что скажут москвичи. Кроме нас, постоянно бывавших там, Артура Лурье, Альтмана, Тырсы, Мандельштама, Николая Бруни, Митрохина, Клюева, Ростислава Воинова, Ник. Бальмонта, в этот вечер пришли Пуни, Богуславская, Розанова, Татлин, Клюн, Удальцова, Попова, Пестель; были еще какие-то люди из тех, которые — не художники и не писатели — числятся при искусстве.

Собрались в мастерской Бруни, в большой комнате с окном на угол 4-й линии Васильевского острова и набережной Невы. Кажется, из этого окна написал в свое время Ф. Алексеев известный пейзаж: набережная, толпятся корабли и Нева.

Квартира № 5 находилась в деламотовском здании Академии художеств и принадлежала помощнику хранителя академического музея С. К. Исакову. Л. А. Бруни приходился ему пасынком. Мать Бруни, урожденная Соколова, была в родстве с Брюлловыми. Петр Петрович Соколов приходился прадедушкой Л. А. Бруни. Таким образом, Бруни, тот, у которого мы собирались, наследовал академизм Брюллова и Ф. Бруни и реалистическое искусство Петра Соколова, одного из наиболее тонких и живых

художников XIX века. Предком Соколовым Бруни гордился, его акварели висели у него в мастерской; «Помпеей» и «Медным Змием» постоянно попрекал его Митурич. П. Митурич жил у Бруни, одно время они работали учениками у Самокиша, профессора Академии. Вместе с ними там же работали П. И. Львов — пейзажист и Нагубников; ни тот ни другой не бывали в квартире № 5. Нагубников был на фронте, кажется, с первых дней войны, Львов — в Сибири. Бруни и Митурич хранили их ранние холсты и любили показывать рисунки Львова за честность, за реализм. Честность и реализм были для них, для Митурича в особенности, синонимами. Суровый был человек Митурич, скупой и требовательный в искусстве, даже исступленный; ненавидел он уничтожающе и остро; то, что любил — любил упрямо, коленопреклоненно, фанатично и все-таки холодно; суровую он приготовил себе жизнь; восстал один и вел свою борьбу непреклонно; спасал Хлебникова в его последние дни, не спас и похоронил у себя в Ручьях, изобразив на крышке гроба голубой земной шар и надпись: «Председатель земного шара Велимир I».

В квартире № 5 Митурич был нашим обличителем, нашей совестью: его коротких и злых приговоров всегда немножко боялись и поэтому ему всегда сопротивлялись заранее. Митуричу не хватало широты, чтобы стать вождем, уступчивости и понимания, чтобы быть собирателем. Собирателем, организующим центром, объединившим нас, вовсе не похожих друг на друга, был Лев Бруни.

Бруни любили, любили мягкость его отношений, его юмор. У Бруни был вкус к человеческому поведению, к быту. Быта он не боялся, любил уклад жизни, всегда относился с интересом к людям практичным и не подымал романтических метелей вокруг своей профессии. Был он моложе всех нас, казался мальчиком, но умел собирать и сталкивать людей лбами. Меня он разыскал на каком-то литературном вечере в Тенишевском зале, где читал Блок «Под насыпью, во рву некошенном», и привел к себе, показал портрет поэта К. Бальмонта и акварельную голову Клюева с лимонно-желтыми волосами на синем теплом фоне; на Клюева было непохоже, было похоже на «Матисса». В искусстве Бруни шел широко, искал влияний, но не повисал беспо-

мощно в направлениях; в те годы еще изобретали «измы» и менять направления было модно.

Впрочем, в квартире № 5 «измы» были осуждены сразу и навсегда, никто не покрывал ими своих работ, называли только те из них, которые имели достаточное содержание и без которых нельзя было обойтись: импрессионизм, футуризм, кубизм.

Когда Малевич вместе с выставкой «0,10» привез супрематизм, новый «изм» никого не соблазнил уже тем, что он был новый. Время футуризма истекло, никому из нас не хотелось скакать, рубя на ходу головы глиняным куклам. Бруни, правда, говорил об «убитой форме», но это относилось к методу; под этим разумелся творческий акт; художник — это стрелок, форма — это реальность; художник может промахнуться, ранить или убить форму; произведение имеет хорошее качество только тогда, когда реальность убита сразу, одним ударом, как бы вбита и пригвождена к поверхности. Именно о методе чаще всего шла речь в мастерской Бруни: не нового искали — искали средств, чтобы овладеть реальностью, приемов, с помощью которых можно было бы взять реальность мертвой хваткой, не терзая и не терзаясь ею, ее конвульсиями и стонами, ее агонией на холсте. Художникам нужен был меткий глаз и тренированная рука, охотничий нюх, сноровка и повадка охотника; зверь был страшен: за промах, за рану никто не ждал и не хотел пощады. Во всем, что делалось тогда, во всех работах и поисках была суровость; люди были серьезны и честны. Мы все ненормально устали от приблизительностей и условностей эстетизма и не меньше — от рысистых испытаний футуристических дерби; искали искусства крепкого и простого, в той мере простого, в какой оно могло быть простым в те переходные и потрясенные годы.

Уже давно среди нас наметился перелом, к которому, сознавая это или слепо, жадно или нехотя, нетерпеливо или оглядываясь на успех, на деньги, на прошлое, мы все шли, перелистывая страницы, дни и месяцы, с тою же последовательностью, с какой шла за окном жизнь; жизнь города, судьба войны, всего, что считали мы своим и что казалось нам современным.

Современностью мы дорожили, во всяком случае, никто из нас не хотел обгонять свое время, никто не хотел смотреть поверх голов, — позами не соблазнялись. Искусство должно быть

понятно и любимо; если это хорошее искусство, оно должно быть понятным сразу; любить можно только нужное, нужным должно быть то искусство, над которым работали в мастерской Бруни. И мы верили, что наше искусство просто, понятно и нужно. Верили этому раньше, в 15-м году, и верили позже, в конце 16-го, войдя в кубизм, даже уйдя в конструктивизм Татлина, потому что и то и другое было для нас не направление, не «изм», а метод. Война сделала с нами свое дело, она легла между нашей жизнью в квартире № 5 и «первыми футуристическими боями», оторвала от нас куски прошлого, которое должно было принадлежать нам, одно укоротила, удлинила другое, как свеча укорачивает и удлиняет тени, падающие на стену, и, переключив мир на новую скорость, подостлала под наши жизни зловещий фон, на котором все стало казаться одновременно и трагичным, и ничтожным. Мы рано поняли, что прием, которым с ошеломляющим успехом и в то же время неумеренно пользовались первые участники футуристического движения — эпатировать буржуа — этот прием был вреден и неуместен в условиях 15—16 годов. Он был вреден, потому что приучал относиться к искусству как к скандалу, снимал качество и действительный смысл художественной борьбы; он был неуместен, потому что «буржуа» были уже настолько эпатированы войной — этим футуристом, шагавшим по шару в кровавой кофте непрекращавшихся закатов, что эпатировать его дополнительно было попросту глупо. И у нас сложилось мало-помалу ироническое отношение ко всему, что было связано с первым футуристическим походом. О Бурлюке я уже сказал — с этим было кончено быстро, но и более значительные: Ларионов, Гончарова, Лентулов, Малевич, Каменский и Маяковский... казалось, мы смотрели на них тогда со стороны, чужими глазами.

Только Татлин и Хлебников стояли нерушимыми: в Татлине видели мы кратчайший путь к овладению качеством, в особенности качеством материала; жили мы в Петербурге и были повиты петербургским, мирискусническим, «графическим» отношением к материалу, то есть просто плохо его чувствовали. Татлин нам был нужен как хлеб.

Малевич приехал, таким образом, почти в готовую оппозицию и почувствовал это быстро; он еще ходил по мастерской

Бруни, еще убеждал с тем изумительным напором, который гипнотизирует, заставляя слушать, говорил, как пронзал рапирой, ставя вещи в самые острые ракурсы и мысль кладя на ребро; напирая, отскакивал от собеседника, тряс рукой, короткими, мелко и нервно дрожавшими пальцами, — словом, еще вел себя великим агитатором супрематического изобретения, но знал уже, как знали уже все мы, что не висеть супрематическому квадрату в квартире № 5 и что супрематизм, это позднее и последнее порождение кубофутуризма, пройдет мимо и станет в стороне от нашего прямого и единственного пути через материал к качеству.

Мы, вероятно, не представляли себе в то время достаточно ясно, какое вообще место супрематизм может занять в новом искусстве. Но в самом Малевиче, в этом великолепном агитаторе, проповеднике, ересиархе супрематической веры — и во всем, что он говорил, было тогда столько непреодоленного футуризма, такая тяга к изобретательству за счет качества, такая рационалистическая закваска, что все равно мы чувствовали: супрематизм — это тупик, пустота, прикрытая футуристическим подвигом, пустота изобретения вне материала, холодная пустота рационализма, побежденная миром и поэтому бессильно поднявшая над ним квадрат.

Была невыносима самая мысль о беспредметности; она резала все пути и, отнимая у жизни качество материала, лишала ее искусства. Это мы поняли сразу, и по этой линии шли наши основные протесты, иногда неудачные, потому что нелегко противостоять Малевичу, его логике, его огромной интуиции, но всегда удачно сводившие спор к основным проблемам реализма,

Малевич выпустил тогда к выставке и устроенному в связи с этой выставкой диспуту тезисы-афоризмы (тезисы-афоризмы были выпущены также И. Клюном, М. Меньковым, И. Пуни и К. Богуславской). В этих тезисах-афоризмах Малевич утверждал: «...только трусливое сознание и скудность творческих сил в художнике поддаются обману и устанавливают свое искусство на формах натуры, боясь лишиться фундамента, на котором основывал свое искусство дикарь и академия».

«Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы, все равно, что восторгаться вору на свои закованные ноги».

«Только тупые и бессильные художники прикрывают свое искусство **искренностью**».

«В искусстве нужна **истина, но не искренность**».

«**Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства,** и искусство идет к самоцели творчества, к господству над формами натуры».

Эти утверждения Малевича ребром врезались во все наши отрицания, от чего отрицания эти делались острыми, закипали ненавистью и, оттачивая нас, вызывали на борьбу за тогда еще смутно угадываемые основы реализма.

Приезд Малевича и весь поднятый им вокруг супрематизма шум завязал, таким образом, узел на нашей тогдашней жизни; когда он затем уехал и снова пошла эта жизнь своей естественной скоростью, мы были уже не те; за спиной стояли квадраты супрематизма, за квадратами супрематизма стоял весь ушедший в отрицание кубофутуризм, а впереди все требовательнее, все более набухая зрелостью, насыщаясь и сливаясь с жизнью, как конкретная проблема качества, стояло искусство.

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ

ОКТЯБРЬ НА НЕВЕ

Ранней весной 1917 я и Петников садились на московский поезд.

«Только мы, свернув *ваши* три года войны в один завиток грозной трубы, поем и кричим, поем и кричим, пьяные дерзостью той истины, что Правительство Земного Шара уже существует. Оно — Мы.

Только мы нацепили на свои лбы неувядаемые венки Председателей Земного Шара, неумолимые в своей загорелой дерзости, мы — обжигатели сырых глин человечества в кувшины времени и балакири, мы — зачинатели охоты за душами людей...

"Какие наглецы!" — скажут некоторые. "Нет, они святые!" — возразят другие. Но мы улыбнемся и покажем рукой на солнце: "Поволоките его на веревке для собак, судите его вашим судом судомоек — если хотите — за то, что оно вложило эти слова и дало эти гневные взоры. Виновник — оно".

Правительство Земного Шара — такие-то».

Этим воззванием был начат поэтический год, и с ним в руках два самозваных Председателя земного шара вечером садились на поезд Харьков—Москва, полные лучших надежд.

Нашей задачей в Петрограде было удлинить список Председателей, открыв род охоты за подписями, и скоро в список вошли очень хорошо отнесшиеся члены китайского посольства Тинь-Э-Ли и Янь-Юй-Кай, молодой абиссинец Али-Серар, писатели Евреинов, Зенкевич, Маяковский, Бурлюк, Кузмин, Каменский, Асеев, художники Малевич, Куфтин, Брик, Пастернак, Спасский, летчики Богородский, Г. Кузьмин, Михайлов, Муромцев, Зигмунд, Прокофьев, американцы — Крауфорд, Виллер и Девич, Синякова и многие другие.

На празднике искусств 25 мая знамя Пред<седателей> з<емного> ш<ара>, впервые поднятое рукой человека, развевалось на передовом грузовике.

Мы далеко обогнали шествие. Так на болотистой почве Невы было впервые водружено знамя Председателей земного шара.

В однодневной газете «Заем Свободы» Правительство земного шара обнародовало стихи: «Вчера я молвил: гуля, гуля! И войны прилетели и клевали из рук моих зерно».

Это было сумасшедшее лет, когда после долгой неволи в запасном пехотном полку, отгороженном забором из колючей проволоки от остальных людей, по ночам мы толпились у ограды и через кладбище — через огни города мертвых — смотрели на дальние огни города живых, далекий Саратов. Я испытывал настоящий голод пространства, и на поездах, увешанных людьми, изменившими Войне, прославлявшими Мир, Весну и ее дары, я проехал два раза, туда и обратно, путь Харьков—Киев—Петроград. Зачем? Я и сам не знаю.

Весну я встретил на вершине цветущей черемухи, на самой верхушке дерева около Харькова. Между двумя парами глаз была протянута занавеска цветов. Каждое движение веток осыпало меня цветами. Позже звездное небо одной ночи я наблюдал с высоты крыши несущегося поезда; подумав немного, я беспечно заснул, завернувшись в серый плащ саратовского пехотинца. На этот раз мы, жители верхней палубы, были усеяны черной черемухой паровозного дыма, и когда поезд остановился почему-то в пустом поле, все бросились к реке мыться, а вместо полотенца срывали листья деревьев Украины.

— Ну, какой теперь Петроград! Теперь — Ветроград! — шутили в поезде, когда осенью мы вернулись к Неве.

Я основался в селе Смоленском, где по ночам на таинственных поездах с погашенными огнями ездили ходи, шатры вооруженных цыган были раскинуты в болотистом поле, и вечно сиял огнями дом сумасшедших. Мой спутник, Петровский, большой знаток привидений, обратил мое внимание на одно деревцо — черную настороженную березку, стоявшую за забором.

Оно чутко трепетало листами от малейшего ветра. На золотистом закате каждый черный листок дерева выделялся особенно зловеще. Оно, такое, какое оно есть, настойчиво приходило к не-

му во сне каждую ночь. Петровский начал относиться к нему с суеверным вниманием. Позднее он открыл, что береза растет над мертвецкой, где хранились до вскрытия тела убитых. Это было уже в самый разгар событий. Мы жили у рабочего Морева, и у него, как и у многих жителей окраины, в это время хранились куски свинца для отлива пуль. «Так, на всякий случай...»

Под грозные раскаты в Царском Селе прошел день рождения. Когда по ночам, возвращаясь домой, я проходил мимо города сумасшедших, я всегда вспоминал виденного во время службы безумного рядового Лысака и его быстрый шепот: «Правда е, правда не, правда есть, правда не». Все быстрее и быстрее делался его учащенный шепот, тише и тише, безумный прятался под одеяло, уходил в него с подбородком, скрываясь от кого-то, сверкая только глазами, но продолжая шептать нечеловечески быстро. Потом он медленно подымался и садился на постель; по мере того как он подымался, шепот его становился громче и громче; он застывал на корточках с круглыми, как у ястреба, глазами, желтея ими, и вдруг выпрямлялся во весь рост и, потрясая свою кровать, звал правду бешеным, разносившимся по всему зданию голосом, от которого дрожали окна:

— Где правда? Приведите сюда правду! Подайте правду!

Потом он садился и, с длинными жесткими усами и круглыми глазами желтого цвета, тушил искры пожара, которого не было, и ловил их руками. Тогда сбегались служителя. Это были записки из мертвого поля, зарницы отдаленного поля смерти — на рубеже столетий. Силач, он походил на пророка на больничной койке.

В Петрограде мы вместе встречались — я, Петников, Петровский, Лурье, иногда забегал Ивнев и другие Председатели.

— Слушайте, друзья мои. Вот что: мы не ошибались, когда нам казалось, что у чудовища войны остался один только глаз и что нужно только обуглить бревно, отточить его и общими силами ослепить войну, а пока прятаться в руне овец. Прав ли я, когда говорю так? Правду ли говорю я?

— Правильно, — был ответ. Было решено ослепить войну. Правительство земного шара выпустило короткий листок: «Под-

писи Председателей земного шара» на белом листе, больше ничего. Это был первый его шаг.

— Мертвые! Идите к нам и вмешайтесь в битву. Живые устали, — гремел чей-то голос. — Пусть в одной сече смешаются живые и мертвые! Мертвые, встаньте из могил.

В эти дни странной гордостью звучало слово «большевичка», и скоро стало ясно, что сумерки «сегодня» скоро будут прорезаны выстрелами.

Петровский в черной громадной папахе, с исхудалым прозрачным лицом, улыбался загадочно.

— Чуешь? — коротко спрашивал он, когда внезапно грохотала при нашем проходе водосточная труба.

— Что воно случилось, никак в толк не возьму, — проговорил он и стал загадочно набивать трубку с тем видом, который ясно говорил, что дальше не то еще будет.

Он был настроен зловеще. Позднее, когда Керенский был накануне свержения, я слышал удивленный отзыв:

— Всего девять месяцев пробыл, а так вкоренился, что пришлось ядрами выбивать.

— Что он ждет? Есть ли человек, которому он не был бы смешон и жалок?

В Мариинском дворце в это время заседало Временное правительство, и мы однажды послали туда письмо:

> Здесь. Мариинский дворец. Временное правительство.
>
> Всем! Всем! Всем!
>
> Правительство земного шара на заседании своем 22 октября постановило: 1) Считать Временное правительство временно не существующим, а главнонасекомствующего Александра Феодоровича Керенского находящимся под строгим арестом.
>
> «Как тяжело пожатье каменной десницы».
>
> Председатели земного шара Петников, Ивнев, Лурье, Петровский, Я — «Статуя командора».

В другой раз послали такое письмо:

> Здесь. Зимний дворец. Александре Феодоровне Керенской.
>
> Всем! Всем! Всем!
>
> Как? Вы еще не знаете, что Правительство земного шара существует? Нет, вы не знаете что оно уже существует.
>
> Правительство земного шара (подписи)».

П. Н. Филонов. Рисунок к стихотворению «Ночь в Галиции» (1913 г.)

Однажды мы собрались вместе и, сгорая от нетерпения, решили звонить в Зимний дворец.

— Зимний дворец? Будьте добры соединить с Зимним дворцом.

— Зимний дворец? Это артель ломовых извозчиков.

— Что угодно? — холодный, вежливый, но невеселый голос.

— Артель грузовых извозчиков просит сообщить, как скоро выедут жильцы из Зимнего дворца?

— Что? Что?

— Выедут обитатели Зимнего дворца?

— А! Больше ничего? — слышится кислая улыбка.

— Ничего!

Слышно, что кто-то хохочет у другого конца проволоки.

Я и Петников тоже хохочем у этого конца.

Из соседней комнаты выглядывает чье-то растерянное лицо.

Через два дня заговорили пушки.

В Мариинском в это время ставили «Дон-Жуана», и почему-то <в Дон-Жуане> — видели Керенского; я помню, как в противоположном ярусе лож все вздрогнули и насторожились, когда кто-то из нас наклонил голову, кивая в знак согласия Дон-Жуану раньше, чем это успел сделать командор.

Через несколько дней «Аврора» молчаливо стояла на Неве против дворца, и длинная пушка, наведенная на него, походила на чугунный неподвижный взгляд — взор морского чудовища.

Про Керенского рассказывали, что он бежал в одежде сестры милосердия и что его храбро защищали воинственные девицы Петрограда — его последняя охрана.

Невский все время был оживлен, полон толпы, и на нем не раздалось ни одного выстрела.

У разведенных мостов горели костры, охраняемые сторожами в широких тулупах, в козлы были составлены ружья, и беззвучно проходили черные густые ряды моряков, неразличимых ночью. Только видно было, как колебались ластовицы. Утром узнавали, как одно за другим брались военные училища. Но население столицы было вне этой борьбы.

Совсем не так было в Москве; там мы выдержали недельную осаду. Ночевали, сидя за столом, положив голову на руки, на Казанском, днем попадали под обстрел и на Трубной, и на Мясницкой.

Другие части города были совсем оцеплены. Все же, несколько раз остановленный и обысканный, я однажды прошел по Садовой всю Москву поздней ночью.

Глубокая тьма изредка освещалась проезжими броневиками; время от времени слышались выстрелы.

И вот перемирие заключено.

Вырвались. Пушки молчат. Мы бросились в голоде улиц, походя на детей, радующихся снегу, смотреть на морозные звезды простреленных окон, на снежные цветы мелких трещин кругом следа путь, шагать по прозрачным, как лед, плитам стекла, покрывавшим Тверскую, — удовольствие этих первых часов, собирая около стен скорченные пули, скрюченные, точно тела сгоревших на пожаре бабочек.

Видели черные раны дымящихся стен.

В одной лавке видели прекрасную серую кошку. Через толстое стекло она, мяукая, здоровалась с людьми, заклиная выпустить; долго же она пробыла в одиночном заключении.

Мы хотели всему дать свои имена. Несмотря на чугунную ругань, брошенную в город Воробьевыми горами, город был цел.

Я особенно любил Замоскворечье и три заводских трубы, точно свечи твердой рукой зажженных здесь, чугунный мост и воронье на льду. Но над всем — золотым куполом — господствует выходящий из громадной руки светильник трех завод<ских> труб, железная лестница ведет на вершину их, по ней иногда подымается человек, священник свечей перед лицом из седой заводской копоти.

Кто он, это лицо? Друг и<ли> враг? Дымописанный лоб, висящий над городом? Обвитый бородой облаков? И не новая ли черноокая Гурриэт эль-Айн посвящает свои шелковистые чудные волосы тому пламени, на котором будет сожжена, проповедуя равенство и равноправие? Мы еще не знаем, мы только смотрим.

Но эти новые свечи неведомому владыке господствуют над старым храмом.

Здесь же я впервые перелистал страницы книги мертвых, когда видел вереницу родных у садика Ломоносова в длинной очереди в целую улицу, толпившихся у входа в хранилище мертвых.

Первая заглавная буква новых дней свободы так часто пишется чернилами смерти.

Комментарии

В настоящем издании представлены теория и практика основных футуристических групп в России, воспоминания футуристов и их современников, критические отклики. В разделах, посвященных деятельности «Гилеи», «Мезонина поэзии», петербургских эгофутуристов, «Центрифуги» и «Союза молодежи», материалы расположены следующим образом: сначала даны манифесты, статьи, полемика, рецензии, затем — стихи, проза, отрывки из драматических произведений.

Тексты воспроизводятся преимущественно по первым публикациям. Они приведены в соответствие с современными нормами правописания за исключением тех случаев, когда отступления от нормы имеют смысловой или стилистический характер (отсутствие знаков препинания, «опечатка неуважения» и т. п.). Авторские примечания сохранены в тексте и специально не оговариваются.

При составлении комментариев были учтены важнейшие работы зарубежных исследователей (Манифесты русских футуристов / Сост. Вл. Марков. Мюнхен, 1967; *Markov V.* Russian Futurism. A History. Berkley, 1968; Russian Futurism through its Manifestoes. L., 1988, и др.) и такие издания, как: *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997; *Крусанов А.* Русский авангард. СПб., 1996; *Поляков В.* Русский кубофутуризм: Книги и идеи. М., 1995; Неизвестный русский авангард. М., 1992, и др.

Составители выражают благодарность всем, кто советом и деятельным участием помогал появлению этой книги. Наша особая признательность уважаемым коллегам А. Т. Никитаеву, А. Е. Парнису, Л. А. Селезневу, чьи замечания мы стремились учесть, а также сотрудникам Государственного музея В. В. Маяковского, богатства рукописной, иконографической и книжной коллекций которого нашли отражение в настоящем издании.

КУБОФУТУРИЗМ

В. Хлебников

Учитель и ученик

Херсон, 1912. Текст с сокращениями и подзаголовком «Разговор 1»: «Союз молодежи»-3.

Впервые изложены идеи «внутреннего склонения слов» и «законов времени».

Пощечина общественному вкусу

Пощечина общественному вкусу. [М.]: Изд. Г. Кузьмина и С. Долинского. Альманах вышел 18 декабря 1912 г., тираж 600 экз.

Соллогуб, Кузьмин — «опечатки неуважения». Правильно: Сологуб, Кузмин.

Садок судей II (Предисловие)

Садок судей II. СПб.: Изд. «Журавль», 1913.

Метцль и К° — рекламная контора в Петербурге (намек на купеческий размах главы эгофутуристов И. Игнатьева).

Пощечина общественному вкусу. Листовка

Пощечина общественному вкусу. Листовка. М., 1913.
На обороте четырехстраничной листовки в качестве сопоставления старой и новой поэзии были напечатаны попарно стихи Пушкина и Хлебникова, Надсона и Д. Бурлюка, Лермонтова и Маяковского, отрывки из Гоголя и Крученых.

Сюсюкающие Измайловы, Homunculus'ы... — т. е. журналисты, пишущие о футуристах; их материалы вошли в подборку «Позорный столб российской критики» (Первый журнал русских футуристов, 1914).
А. А. Измайлов (1873—1921) — критик.

А. Крученых

Декларация слова как такового (с включением декларации Н. Кульбина)

Впервые: Листовка, 19 апреля 1913 г. Печатается по: Грамоты и декларации русских футуристов. Свиток. [Пб.]: Изд. «Свирельга», 1914.

ЕУЫ — это же название, состоящее из гласных букв своей фамилии, Крученых дал своему издательству. Позже Г. Винокур замечал, что «вполне возможны папиросы “Еуы” — не хуже папирос “Капэ”... И почему если есть часы “Омега”, — не может быть часовой фабрики “Воэоби”?» (Леф. 1923. № 1. С. 212).

Стихотворение из одних гласных... — составлено из гласных букв молитвы «Отче наш».

Д. с. п. — до сих пор. Крученых «спрессовывал» слова до минимально значащих элементов, подобно стенографической записи.

Пример — дыр бул щыл... — О происхождении этих строчек Крученых сообщал Харджиеву: «В конце 1912 г. Д. Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворение из неведомых слов”. Я и написал “Дыр бул щыл”, пятистрочие, которое и поместил в готовившейся тогда моей книжке “Помада” (вышла в начале 1913 г.)»,

Садок судей I (1908)... — Сборник вышел в 1910 г., но кубофутуристы не раз использовали более раннюю датировку своих сборников и манифестов для подчеркивания их независимого от западных образцов происхождения. Тот же полемический прием встречается у художников.

Н. Кульбин

Что есть слово

Листовка (прилож. к невышедшей книге Крученых и Кульбина «Буква как таковая»). СПб., 27 января 1914. Печатается по: Свиток. [Пб.]: Изд. «Свирельга», 1914.
Николай Иванович Кульбин (1868—1917) был, по словам Артура Лурье, одной из самых фантастических фигур той замечательной эпохи. Полковник медицинской службы Генерального штаба, он выступал как художник, организатор группы «Треугольник», издатель, увлеченный лектор.

Каждая согласная имеет цвет... — Утверждения Кульбина прямо соотносятся со знаменитым «цветным сонетом» А. Рембо, где цветом наделены гласные (см. коммент. к статье Н. Бурлюка).

А. Крученых и В. Хлебников

Слово как таковое. О художественных произведениях

Илл. К. Малевича и О. Р. (О. Розановой). М.: Изд. «ЕУЫ», 1913.

По небу полуночи ангел летел... — из стихотворения Лермонтова «Ангел».

Па-па-па... — возможно, пародия на ономатопеи-звукоподражания Маринетти.

Каждый молод, молод, молод... — Стихотворение Д. Бурлюка «Утверждение бодрости» (сб. «Дохлая луна») основано на «Fetes de la faim» («Праздник голода») Артюра Рембо.

...женщину старались превратить в вечно женственное... — ирония по адресу символистов.

Эгопшютисты — презрительное обращение к эгофутуристам «Мезонина поэзии» (от пшют — щеголь, хлыщ).

В. Хлебников, А. Крученых

Буква как таковая

Черновик декларации (1913). Впервые: Неизданный Хлебников. Вып. 18.

Основные положения были известны из устных выступлений авторов. Их критике посвящена статья И. Бодуэна де Куртенэ (см. в наст. изд.).

А. Крученых

Новые пути слова (язык будущего — смерть символизму)

Хлебников В., Крученых А., Гуро Е. Трое. СПб.: Изд. «Журавль», 1913. Печатается в сокращении.

П. Д. Успенский (1878—1947) — философ, чьи книги «Четвертое измерение» и «Tertium organum. Ключ к загадкам мира» (СПб., 1911) были популярны среди будетлян (см. «Союз молодежи»-2).

О если б без слова... — из стихотворения Фета «Как мошки зарею...».

Мысль изреченная есть ложь... — из стихотворения Тютчева «Silentium».

...указать на молодцов из «Мишени» — Имеется в виду сборник «Ослиный хвост и Мишень» (М., 1913; см. манифест «Лучисты и будущники»). В сб. приводились «лучистые» стихи И. Зданевича из отдельных букв, слов и графических элементов.

Б. Лившиц

Освобождение слова

Дохлая луна. М.: Изд. «Первого журнала русских футуристов», 1914. Печатается в сокращении.

...как это делает, например, В. Брюсов... — Речь идет о статье Брюсова «Новые течения в русской поэзии. Футуристы» (Русская мысль. 1913. № 3).

Н. Бурлюк

Поэтические начала

Первый журнал русских футуристов. М., 1914.

«Литературная компания» — т. е. футуристы. См. «Идите к черту».

Не понимаю поэтов... — Опыты стихов «из чисел», нотных записей и других знаков были у А. Крученых, Р. Якобсона, И. Игнатьева.

Н. Ф. Федоров (1828—1903) — русский мыслитель, автор труда «Философия общего дела». Влияние его идей испытали В. Чекрыгин, В. Маяковский и др. В статье «Письмена» («О почерке готическом...») Н. Федоров сравнивал искусное начертание букв с красотой соборов.

Jean-Arthur Rimbaud написал свое Voyelles... — Артюр Рембо (1854—1891) написал сонет «Гласные» в 1871 г.:

А — черное, И — красное, О — голубое,
Е — жгуче-белое, а в У — зеленый цвет.
Я расскажу вам все! А — черный панцирь бед,
Рой мух над трупом, море тьмы ночное.

(Пер. И. Тхоржевского)

Верлен, напечатавший сонет в книге «Проклятые поэты» (1884), говорил: «Я-то знал Рембо и понимаю, что ему было в высшей степени наплевать, красного или зеленого цвета "А". Он его видел таким, и только в этом все дело». Здесь возможно и развитие поэтической идеи Бодлера, который вслед за Гофманом («Крейслериана») обнаруживал «соответствия» между запахами, звуками и красками. См. также: *Гнедов В.* Глас о согласе и злогласе.

...аполлонов, нив — т. е. журналов «Аполлон» и «Нива».

Идеографическое письмо — способ обозначать письменным знаком целое понятие через цифры, иероглифы и пр. символы.

Де Фриз Хуго (1848—1935) — нидерландский ботаник, основатель учения об изменчивости.

А. А. Шахматов (1864—1920), *И. А. Бодуэн де Куртенэ* (1845—1929) — русские языковеды.

Идите к черту!

Рыкающий Парнас. СПб.: Изд. «Журавль», 1914.

Чуковский (тоже не дурак!)... — Чуковский выступал с лекцией «Искусство грядущего дня». См. фельетон В. Шершеневича «Футуропитающиеся».

Ф. Сологуб схватил шапку И. Северянина... — Ирония по поводу покровительства Сологуба; в частности, имеется в виду его предисловие к «Громокипящему кубку» Северянина.

Василий Брюсов — «опечатка неуважения» по отношению к поэту, который был литературным обозревателем газеты «Русская мысль».

Свора адамов с пробором... — Возникшее в 1910 г. течение «акмеизм» имело второе название — «адамизм» (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь).

Маковский С. К. (1877—1962) — поэт, основатель и редактор журнала «Аполлон».

Городецкий С. М. (1884—1967) — поэт, теоретик акмеизма.

Пяст (Пестовский В. А.; 1886—1940) — критик.

...песни о тульских самоварах и игрушечных львах... — аллюзия к строкам Городецкого: «Что же ты, Тула богатая, зря самовары куешь?» (стих. «Нищая») и африканским стихам Гумилева.

В. Маяковский

Капля дегтя
«Речь, которая будет произнесена
при первом удобном случае»

Взял. Барабан футуристов. Пг., 1915.

...голосит петит над множеством имен, вырезанных Марсом. — Речь идет о списках погибших на фронтах мировой войны, которые набирались мелким шрифтом — петитом.

...когано-айхенвальдообразные старики — от фамилий критиков П. С. Когана (1872—1932) и Ю. И. Айхенвальда (1872—1928).

Н. С. Самокиш (1860—1944) — художник-баталист.

Сколько их, новых, во главе с Петроградом... — С началом войны Петербург был переименован на русский лад в Петроград (ср. такую же замену в заглавии стихотворения Маяковского «Кое-что про Петербург»).

Труба марсиан

Свиток. Харьков, апрель 1916.
Текст написан Хлебниковым. Среди подписей — имя Божидара, погибшего в сент. 1914 г. Заглавие связано с романом Г. Уэллса «Война миров».

Ведь мы босы... — уступка цензуре. Правильно: «Ведь мы Боги».

Манифест Летучей федерации футуристов

Газета футуристов. М., 15 марта 1918.

В. Хлебников

Наша основа

Лирень: Сб. М., 1920.

ЕЛЕНА ГУРО

Елена Гуро (Елена Генриховна Гуро; 1877—1913) получила художественное образование в частных студиях Петербурга. В 1905 г. в «Сборнике молодых писателей» появился ее первый рассказ «Ранняя весна», в 1909 г. вышла первая книга «Шарманка». Вяч. Иванов отметил следующую книгу Е. Гуро «Осенний сон» (1912), в которой виден «как бы в глубине косвенно поставленных глухих зеркал — потерянный профиль истончившегося, бледного юноши — одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец “Идиота”» (Труды и дни. 1912. № 4—5. С. 45). Участница первых сборников будетлян, диспутов и выставок «Союза молодежи», она содействовала сближению единомышленников. Е. Гуро не только писала стихи, рассказы, пьесы, но оформляла свои книги, иллюстрировала «Бабушкины сказки» Ж. Санд, стихи А. Блока. Ее творчество ценили Маяковский, Ремизов, М. Горький. В. Хлебников писал о посмертно вышедшей книге Е. Гуро «Небесные верблюжата»: «Последние вещи сильны возвышенным нравственным учением, силой и искренностью высказываемых убеждений. Здесь плащ милосердия падает на весь животный мир, и люди заслуживают жалости, как небесные верблюжата, как гибнущие молодые звери “с золотистым пушком”» (из письма М. Матюшину от 18 июня 1913 г.).

«В белом зале, обиженном папиросами...»
Ветер («Радость летает на крыльях...»)

Садок судей I.

Июнь — вечер («Как высоко крестили дальние полосы, вершины...»)
«Ветрогон, сумасброд, летатель...»
У песчаного бугра в голубой день

Садок судей II.

Финляндия («Это ли? Нет ли?..»)
Стихли под весенним солнцем доски...
Моему брату («Помолись за меня — ты...»)

Выздоровление («Аппетит выздоровлянский...»)
Лень («И лень...»)
Кот Бот
Слова любви и тепла («У кота от лени и тепла разошлись ушки...»)
Полевунчики («Полевые мои Полевунчики...»)
Обещайте

Трое.

Город («Пахнет кровью и позором с бойни...»)
Возлюбив боль поругания...

Рыкающий Парнас (датировано: «март 1910»).

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ

Велимир (Виктор Владимирович) *Хлебников* (1885—1922) начинал как естествоиспытатель. Но еще будучи студентом физико-математического факультета Казанского университета, он увлекся словотворчеством; после переезда в Петербург посещал «Академию стиха» Вяч. Иванова. «Хлебников был молчалив, вдумчив и необычайно рассеян, — рассказывал Матюшин о знакомстве с поэтом в начале 1910 г. — Отсюда его неловкость и беспомощность. Это то, о чем так хорошо пишет Елена Гуро в "Небесных вербоюжатах" (образ поэта — "создателя миров" — "портрет" Хлебникова)... В минуты высшей рассеянности он был глубоко собран внутренне. Его огромный лоб всегда производил впечатление горы. Уходя, он часто забывал надеть шапку. Иногда заходил в чужие квартиры...» Его поэтическая слава, как писал Маяковский, неизмеримо меньше его значения. Не только словотворчество, но и весь близкий разговорной русской речи строй поэзии Хлебникова оказал влияние на поэтику будетлян.

Зверинец

Садок судей I. Посвящен Вяч. Иванову (1866—1949), с которым автор познакомился летом 1908 г. (в тексте есть сравнение со львом — «косматовласый Иванов»).

Баскующие — красующиеся.

Павдинский камень — возвышенность на Урале. В журнале «Природа и охота» (М., 1911. № 12) опубликована статья В. В. и А. В. Хлебниковых «Орнитологические наблюдения на Павдинском заводе».

Полдневный пушечный выстрел — ежедневный сигнал Петропавловской крепости. Поблизости от крепости находился петербургский зоосад, после посещения которого был написан «Зверинец».

Там, где жили свиристели...
Заклятие смехом («О, рассмейтесь, смехачи...»)

Студия импрессионистов. СПб.: Изд. Н. Бутковской, 1910.

Бобэоби пелись губы...
Крылышкуя золотописьмом...

Пощечина общественному вкусу.

Хлебников писал: «В “Кузнечике”, в “Бобэоби”, в “О, рассмейтесь” были узлы будущего...»

Зеленый леший — бух лесиный...

Кручених А., Хлебников В. Старинная любовь. Бух лесиный. СПб.: Изд. «ЕУЫ», 1913. Обл. и рис. О. Розановой.

Когда умирают кони — дышат...

Дохлая луна II.

Перевертень (Кукси кум мук и скук)
(«Кони, топот, инок...»)

Садок судей II.

Перевертень — текст, каждая строка которого читается слева направо и справа налево одинаково (палиндром). Поэт видел в этом «отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным “Я” на разумное небо».

Мавка — злой дух в восточнославянском фольклоре.

Ночь в Галиции

Хлебников В. Изборник стихов. 1907—1914. Пг.: Изд. «ЕУЫ», 1914. Худ. П. Филонов.

Р. Якобсон вспоминал, что в декабре 1913 г. пришел познакомиться с Хлебниковым, специально заготовив собрание выписок из сборника И. Сахарова «Сказания русского народа» — «бесовские песни», заговоры и вдобавок детские считалки и присказки. Хлебников с пристальным вниманием стал немедленно все это рассматривать и вскоре использовал эти выписки в поэме «Ночь в Галиции».

Усадьба ночью, чингисхань!..

Четыре птицы. М.: Изд. К., 1916.

Заратустрь — Заратустра, пророк древнеиранской религии. См. также: *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра.

Роопсь — Роопс Фелисьен (1833—1898), бельгийский художник.

Моих друзей летели сонмы...

Русский современник. 1924. № 4. Написано в начале 1916 г.

Маунь (маун) — валериана.

Татлин, тайновидец лопастей...

Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940.

Написано в 1916 г. и посвящено В. Е. Татлину (1885—1953), художнику, иллюстратору футуристических сборников, автору «жестяных вещей» (контррельефов) и «Памятника III Интернационала» (башни Татлина).

Хаджи-Тархан
(отрывок из поэмы)

Трое.

Хаджи-Тархан — старинное название Астрахани, где прошло детство Хлебникова.

Сарынь на кичку! — команда для перехода на нос судна (см.: Каменский В. Стенька Разин).

Охотник Уса-гали

Трое.

Здравствуй! долженствующие умереть... — приветствие гладиаторов цезарю перед схваткой.

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ

Василий Васильевич Каменский (1884—1961) раньше других кубофутуристов начал печататься (1904), был профессиональным литератором, редактором первого «Садка судей», «Первого журнала русских футуристов». Ему принадлежат великолепные образцы визуальной поэзии — «железобетонные поэмы». В книге «Танго с коровами» (1914) типографские оттиски сочетались с листами красочных обоев и необычайно пятиугольной формой издания. В 1916 г. Каменский, «русокудрый, небоглазый поэт Земли...», написал раздольную поэму и роман о Стеньке Разине.

Звенидень («Звени, Солнце! Копья светлые мечи...»)
Чурлю-журль («Звенит и смеется...»)

Садок судей I.

Улетан («В разлетинности летайно...»)
Я («Излучистая...»)

Рыкающий Парнас.

Крестьянская («Дай бог здоровья себе да коням!..»)

Весеннее контрагентство муз. М., 1915.

Из романа «Стенька Разин»

Каменский В. Стенька Разин. М., 1916.

ДАВИД БУРЛЮК

Давид Давидович Бурлюк (1882—1967) был художником, поэтом, критиком, организатором, «отцом русского футуризма». «Бурлящий Давид», по выражению Маяковского, стал нарицательной фигурой всего «будетлянства»: от его фамилии газетчики образовали немало производных — «бурлючества», «бурлюкать». Д. Бурлюк «всегда бежал в оригинальность, в изысканность причуд, в безумье красок...».

Свой сборник стихов «Лысеющий хвост» он издал проездом через Курган, направляясь в 1919 г. в Америку.

Ты изошел зеленым дымом...

Садок судей I.

Пой облаков зиждительное племя...

Садок судей I.

Со стоном проносились мимо...

Пощечина общественному вкусу.

Это серое небо...

Требник троих.

и. А. Р. (Из Артюра Рембо)
(«Каждый молод молод молод...»)

Дохлая луна.

Мертвое небо («"Небо — труп"!! не больше!..»)

Дохлая луна.

Федор Степун считал это стихотворение программным в борьбе футуризма с «платонизмом» в искусстве: «Небо, этот центральный символ религиозного, романтического и идеалистического искусства, было

объявлено “трупом”, звезды — “гнойной сыпью” (интересно, что сыпью звезды называл еще Гегель)».

«Без А.» («Кони топотом...»)
«Без Р.» («от тебя пахнет цветочками...»)

Дохлая луна.

Из цикла «Доитель изнуренных жаб»

Рыкающий Парнас.

ПЛАТИ — покинем НАВСЕГДА уюты сладострастья...

Первый журнал русских футуристов.

Звуки на а широки и просторны...
Поля черны, поля темны...

Весеннее контрагентство муз.

НИКОЛАЙ БУРЛЮК

Николай Давидович Бурлюк (1890—1920) начал свои выступления в группе «Гилея» студентом историко-филологического факультета Петербургского университета, где учился вместе с О. Мандельштамом. За пять лет он успел проявить себя талантливым поэтом и прозаиком, критиком, полемистом. Война и ранняя смерть в шанхайской эмиграции оборвали путь «творянина».

Тишина Эллады

Пощечина общественному вкусу.

На рубеже гиперборейских стран... — Жизнь Н. Бурлюка была связана со степями Гилеи, которые для него олицетворяли античное свободолюбие. В 1912 г. вышла брошюра «В Гилее» краеведа В. Гошкевича, в археологической экспедиции которого работали братья Бурлюки.

Слепой город

Дохлая луна.

Я не чудак, не юродивый...
Мне, верно, не долго осталось...

Требник троих.

По воспоминаниям, В. Хлебников сердился на попытку «вмешаться» в его творчество.

Матери («Улыбка юноше знакома...»)

Союз молодежи-3.

Ночная смерть («Из равнодушного досуга...»)

Первый журнал русских футуристов.

И если я в веках бездневных...

Весеннее контрагентство муз.

ЕКАТЕРИНА НИЗЕН

Е. Низен (Екатерина Генриховна Гуро; 1874—1972) — сестра Е. Гуро, «царевна Катя», по ее словам, идеалистка, увлекавшаяся политикой. Ее лирическая проза входила в оба выпуска альманаха «Садок судей». Е. Низен принадлежит перевод работы Глеза и Метценже «О кубизме» (СПб.: Изд. «Журавль, 1913), сделанный для «Союза молодежи».

Пятна

Садок судей II.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) — поэт, художник, драматург, критик; дебютировал в альманахе «Пощечина общественному вкусу». Д. Бурлюк вспоминал: «Маяковский, подобно Афине Палладе, явился законченным поэтом, со щитом своей манеры и копьем своего слова, чтобы поразить весь мир...».

Утро («Угрюмый дождь скосил глаза...»)

Пощечина общественному вкусу.

Разговариваю с солнцем у Сухаревой башни

Требник троих.

Ранее без заглавия в листовке «Пощечина общественному вкусу» как иллюстрация достижений будетлян в поэзии. Окончательное заглавие: «Из улицы в улицу». Эти стихи К. Малевич считал лучшим примером «стихотворного кубизма».

Отплытие («простыню вод под брюхом крылий...»)

Садок судей II.

Вторая редакция — «Порт». Написано во время поездки к Бурлюкам в Чернянку зимой 1912 г.

Пробиваясь кулаками («Я подошел к зеркалу...»)

Рыкающий Парнас.

Позже — под заглавием «Ничего не понимают». А. Крученых полемически замечал: «Это не стихи, а ремесленная подпись к картине М. Ларионова “Парикмахер”».

В авто («“Какая очаровательная ночь!”...»)

Корректура невышедшего сборника Маяковского «Кофта фата» (1918).

Нате! («Через час отсюда в чистый переулок...»)

Рыкающий Парнас.

Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего...

Первый журнал русских футуристов.

Позже стихотворение получило название «Кофта фата».

Скрипка и немножко нервно
(«Скрипка издергалась, упрашивая...»)

Маяковский В. Простое как мычание. Пг.: Изд. «Парус», 1916.

Ср. со стихотворением И. Анненского «Смычок и струны»: «Не правда ль, больше никогда / Мы не расстанемся? Довольно? / И скрипка отвечала: “да” / Но сердцу скрипки было больно...» «Журнал журналов» писал, что Маяковский «...не футурист, потому что у него нет ничего от футуризма — ни заумного языка, ни нового лексикона, ни даже непонятности».

Отрывок из поэмы «Облако в штанах»

Маяковский В. Облако в штанах. Тетраптих. Пг.: Изд. О. М. Брика, 1915.

Первое издание вышло с цензурными изъятиями. В публикуемом тексте эти места выделены курсивом; восстановлены по тексту, вписанному от руки в экземпляр О. М. Брика. В. Ховин подчеркивал: «“Облако в штанах” — блестящая книга блестящих, великолепных неожиданностей».

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ

Алексей Елисеевич Крученых (1886—1968), уроженец Херсонской губернии, был «гилейцем» не только по рождению. «Очаровательный писатель, Бурлюка отрицательный двойник», по словам Хлебникова, он участвовал в выставке «Импрессионисты» как художник, был инициатором издания литографированных книг «самописьма», цветных наклеек. «Издания “Грифа”, “Скорпиона”, “Мусагета”, — заявлял он, — большие белые листы... так и хочется завернуть селедочку... И течет

в этих книгах холодная кровь». Создавая оригинальную теорию заумного языка, Крученых обозначил новую творческую перспективу, которая многообразно отразилась в литературе XX в. Матюшин вспоминал, что никто из поэтов не поражал своим творчеством так непосредственно, как Крученых: «Мне и Малевичу были близки его идеи, запрятанные в словесные формы».

Старые щипцы заката...

Пощечина общественному вкусу.

Влечет мир с конца... — О работе над поэмой «Мирсконца» см. воспоминания А. Крученых.

Дыр-бул-щыл...

Крученых А. Помада. [1913]

Первое заумное стихотворение Крученых, «написанное на собственном языке, от других отличается: слова его не имеют определенного значения». Несмотря на пояснение автора, существует немало попыток «расшифровки» этого пятистишия. Так, Д. Бурлюк утверждал, что это инициация слов «Дырой будет уродливое лицо счастливых олухов...».

Я жрец я разленился...

Союз молодежи-3.

Стихотворение дало повод критике называть будетлян «свинофилами». Защищая, в частности, Хлебникова, Бенедикт Лившиц восклицал: «Но понять ли это критику-копрофагу, с суетливым лукавством воздвигающему свой копролитический монумент великому гению поэзии?»

Миг гибнет...
Написано на языке собственного изобретения

Союз молодежи-3.

Мир кончился. Умерли трубы...
Высоты (вселенский язык)

Дохлая луна II.

Памяти Елены Гуро («...Когда камни летней мостовой...»)

Рыкающий Парнас.

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

Бенедикт Константинович Лившиц (1886—1938) — поэт и переводчик, был, по словам М. Матюшина, «случайным попутчиком» кубофу-

туристов, не случайно дебютировавшим в эстетском «Аполлоне». Рецензенты неизменно отмечали культуру стиха, близость творчества Лившица символизму. Наиболее футуристичными произведениями автор считал «Пьянителей рая» и опыт ритмической прозы «Люди в пейзаже».

Пьянители рая («Пьянитель рая, к легким светам...»)

Пощечина общественному вкусу.

Люди в пейзаже

Лившиц Б. Волчье солнце. М.: Изд. «Гилея», 1914.
Посвящено художнице А. А. Экстер (1882—1949).

Гиацинтофоры — несущие гиацинты (*греч.*).
Беллерофонт — в греческой мифологии внук Сизифа.
Полутораглазый — см. примеч. к воспоминаниям Б. Лившица.

Целитель («Белый лекарь, недозрелый трупик...»)

Рыкающий Парнас.

Ночной вокзал
(«Мечом снопа опять разбуженный паук...»)

Дохлая луна II.

Гибрида («Не собран полнолунный мед...»)

Союз молодежи-3.
Посвящено поэтессе и актрисе Вере Вертер (В. А. Жуковой), в дальнейшем печаталось под названием «Фригида».

Исполнение («Прозрачны знои, сухи туки...»)

Рыкающий Парнас. Из цикла «Пальма праведника».

ЭГОФУТУРИЗМ

Академия Эгопоэзии
(Вселенский футуризм)

Листовка. СПб.: Изд. «Эго», 1912. 13 янв. Тираж — 510 экз.

К. Олимпов называл «Скрижали» первым манифестом русского футуризма. Листовка была разослана по редакциям и перепечатана в ряде газет.

Интуитивная школа «Вселенский эгофутуризм» (Грядущее осознание жизни и искусства)

Листовка. СПб., [1912, сент.].

В ответ на единоличное выступление Северянина под флагом Вселенского эгофутуризма К. Олимпов вместе с Теосом (П. М. Фофановым) издал «Хартию»: «Интуитивная школа “Вселенский Эгофутуризм” основана 13 января 1912 года. Начертаны скрижали Эгопоэзии Вселенского Футуризма Константином Олимповым (К. К. Фофановым) совместно с Игорем-Северяниным, а в октябре 1911 года образован кружок “Ego”, причем знак Ego принят по предложению Константина Олимпова... Идеи доктрин футуризма, изданных в сентябре 1912 года, заимствованы Игорем-Северяниным из напечатанного...»

Грамата Интуитивной Ассоциации Эгофутуризм

Листовка. СПб.: Изд. «Петербургский глашатай», 1913. 9 (22) янв.

Г.-А. (Грааль-Арельский)

Эгопоэзия в поэзии

Оранжевая урна. СПб.: Изд. «Петербургский глашатай», 1912.

Cogito ergo sum — Мыслю, следовательно, существую (*лат.*).

Ивей (И. Игнатьев)

Эгофутурист о футуристах

Всегдай.
Впервые слово «футуристы» по отношению к своей группе гилейцы использовали на обложке сб. «Дохлая луна» ([Херсон], осень 1913).

Японские и арабские стихи... — Игнатьев иронизирует по поводу книги А. Крученых «Взорваль» (Кн. 9 (СПб., 1913). Рис. Н. Кульбина, О. Розановой, К. Малевича). В ней Крученых заявлял: «27 апреля в 3 часа пополудни я мгновенно овладел в совершенстве всеми языками. Таков поэт современности. Помещаю свои стихи на японском, испанском и еврейском языках».

Угрюмый дождь скосил глаза... — из стихотворения Маяковского «Утро».

...Если хочешь быть несчастным... — стихотворение Крученых из кн.: *Хлебников В., Крученых А.* Старинная любовь. Бух лесиный. СПб.: Изд. «ЕУЫ», 1913.

Поют: Девий бог... — О «Девьем боге» В. Хлебникова см. в воспоминаниях А. Крученых.

И. Игнатьев

«Эгофутуризм» (отрывок)

Засахаре кры. Эдиция V. СПб.: Изд. «Петербургский глашатай», 1913 (с подзаголовком «Критинка И. В. Игнатьева»). Печатается в сокращении.

Осенью того же года автор выпустил отдельную брошюру «Эгофутуризм» с той же целью: ответить на вопрос, в чем сущность и заслуги эгофутуризма. «Эгофутуризм как эгофутуризм возникает лишь на "могиле" Северянина-эгофутуриста, — утверждал Игнатьев. — От северянинского эгофутуризма остались лишь буквы вывески — в них зажила новая энергия, иной силы и окраски. Вместо вялого северянинского всеоправдания ("Я равнодушен; порой прощаю, порой жалею") затрепетал новый лозунг: Борьба!»

И. Игнатьев

О новой рифме

Всегдай. Эдиция VII. СПб.: Изд. «Петербургский глашатай», 1913. Без подписи.

Василиск Гнедов

Глас о согласе и злогласе

Грамоты и декларации русских футуристов.

В. Р. Ховин

Ветрогоны, сумасброды, летатели!

Очарованный странник. Пг. 1915. № 6. Печатается в сокращении.

Виктор Романович Ховин (1888—1942) — критик, издатель альманаха «Очарованный странник», журнала «Книжный угол».

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев; 1887—1941) — поэт, не только создавший эгофутуризм, но и предельно воплотивший собою черты этого направления. В рецензии на «Громокипящий кубок»

О. Мандельштам отмечал, что «поэтическое лицо Игоря Северянина определяется главным образом недостатками его поэзии. Чудовищные неологизмы и, по-видимому, экзотически обаятельные для автора иностранные слова пестрят в его обиходе... И все-таки легкая восторженность и сухая жизнерадостность делают Северянина поэтом. Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика...»

Пролог. Эгофутуризм
(отрывки)

Северянин И. Пролог. Эгофутуризм. Поэза-грандиоза. СПб., 1911.

М. А. Лохвицкая (1865—1905) — поэтесса, «русская Сафо».

К. М. Фофанов (1862—1911) — поэт, предшественник символистов. Северянин чтил его наряду с М. Лохвицкой как предтеч эгофутуризма.

Это было у моря (Поэма-миньонет)
Весенний день («Весенний день горяч и золот...»)

Северянин Игорь. Громокипящий кубок. Поэзы. М.: Изд. «Гриф», 1913.

Кензели
(«В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом...»)

Там же.

Кензель — одна из десяти изобретенных Северянином стихотворных форм.

Каретка куртизанки
(«Карета куртизанки, в коричневую лошадь...»)

Там же.

«Крем де мандарин» — мандариновый ликер.

Файф-о-клок — пять часов (время чаепития по-английски).

Эгополонез («Живи, Живое! Под солнца бубны...»)

Северянин Игорь. Ананасы в шампанском. М.: Изд. «Наши дни», 1915.

Тиана («Тиана, как странно! как странно, Тиана!..»)

Там же.

Ср. в поэме Маяковского «Облако в штанах»: «Поэт сонеты поет Тиане...»

Эпилог. Эгофутуризм
(«Я, гений Игорь Северянин...»)

Северянин Игорь. Эпилог Эгофутуризма. СПб., 1912.

Пометка: *24 октября, 1912 г. Полдень.* Этим посланием Северянин подводил итог своего участия в группе эгофутуристов. Но, организационно отойдя от нее, поэт не изменил своих взглядов на «Я в Будущем» и не отказался от совместных публикаций и выступлений.

Среди друзей я зрил Иуду... — Имеется в виду спор с К. Олимповым о приоритете в кружке «Эго».

Нас стало четверо... — Под Скрижалями подписались Северянин, Олимпов, Г. Иванов и Грааль-Арельский.

Бежали двое в тлень болот... — Г. Иванов и Грааль-Арельский перешли к акмеистам.

Не ученик и не учитель... — Перекличка со строкой В. Брюсова из обращенного к Северянину стихотворения «Юных лириков учитель...»

Увертюра
(«Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!..»)

Ананасы в шампанском.

Из письма («Жду — не дождусь весны и мая...»)
На реке форелевой
(«На реке форелевой, в северной губернии...»)

Северянин Игорь. Громокипящий кубок. СПб.: Изд. «Земля», 1918. Т. 1.

Рифмодиссо («Вдали, в долине, играют Грига...»)
Рескрипт короля («Отныне плащ мой фиолетов...»)

Северянин Игорь. Соловей (1918). Берлин; М.: Изд. «Накануне», 1923.

Игорь Северянин был провозглашен «королем поэзии» 27 февраля 1918 г. на поэзовечере в Политехническом музее. Затем состоялся авторский вечер Северянина, увенчанного мантией и венком, а неделю спустя поэт навсегда покинул родину.

КОНСТАНТИН ОЛИМПОВ

Константин Константинович Олимпов (Фофанов; 1889—1940) — поэт, сын К. М. Фофанова, один из учредителей петербургского эгофутуризма и кружка «Эго». В октябре 1912 г. в «Декларации Константина Олимпова» выступил против Северянина: «Опровергаю его толкование футуризма: усматриваю софизм, позволяющий выйти ему из крайне неделикатного положения и Вечную Перчатку Бессмертия — Эгофутуризм — ометаморфозить в Галантерейную». Олимпов также настаивал на том, что первым начертал слово «Поэза» (на траурной ленте венка К. М. Фофанову: «Великому Психологу Лирической Поэзы» — на од-

ном конце ленты, на другом — эпиграф из Фофанова: «Поэзия есть зверь, пугающий людей»). В 1914 г. издал листовку «Эпоха Олимпова; Вселенский Олимпизм», затем в 1916—1917 гг. — листовки «Глагол...», «Проэмий...», «Исход...» и «Паррезию...» Родителя Мироздания.

Аэропланные поэзы

Так же называлась первая книжка поэта (1912).

Я хочу быть душевнобольным...
Гении в ритмах экспрессий...
Эван, Эвоэ! («Жонглеры-нервы — безумий ветры...»)

Образ, ставший названием книги К. Олимпова (1913).

Шмели
(«Шмели серебронoсные крылят, ворча бурунами...»)

Всегдай.

Тройка в тройке («Тройка в тройке колокольной...»)

Петербургский глашатай. 1912. № 1. 12 февр.

Три последних стихотворения, а также «Интерлюдию» и «Абан» Олимпов считал основными поэзами Вселенского эгофутуризма.

ИВАН ИГНАТЬЕВ

Иван Васильевич Игнатьев (Казанский; 1892—1914) — поэт, критик, издатель, теоретик эгофутуризма. Начал печататься в 1909 г. Его первый сб. «Около театра (юморески, миньятюры, штрихи, пародии)» вышел в 1912 г. Он занимал наиболее радикальную позицию в группе, близкую программе кубофутуристов, с которыми, однако, вел споры. Игнатьев выступал против коллективизма, вырождавшегося в групповщину, против меркантилизма Бурлюков, искавших коммерческого успеха в скандалах, и пр.

Почему Я не Арочный Сквозь...
Opus: 15369 («Зовут грозою розовых воронок...»)
Я жизнью Жертвую — жИВУ...
Opus: -55^{15} («Почему, почему МЫ обязаны...»)
Opus: −45

Игнатьев Иван. Эшафот. Эгофутуры. СПб., [1913].

Три погибели («Я выкую себе совесть из Слоновой кости...»)
Аркан на Вечность накинуть...

Тебя, Сегодняшний Навин...
Я пойду сегодня туда, где играют веселые вальсы...

Посмертная публикация в альманахе «Руконог» (М.: Изд. «Центрифуга», 1914).

ВАСИЛИСК ГНЕДОВ

Василиск Гнедов (Василий Иванович Гнедов; 1890—1978) — поэт, автор книг «Гостинец сентиментам. Ритмеи» (1913); «Смерть искусству. 15 поэм» (1913), экспериментальной прозы. Игнатьев пояснял, что читателю Гнедова необходимо быть и зрителем, и слушателем, и, главное, интуитом: «Наиболее колоритны поэмы: “Грохлит — Серебрόй Нить — Коромысля. Брови”. Тут перед нами электризованный, продолженный импрессионизм, особенно характерный для японской поэзии: “Поюй: У” — “И только?” Только. Всего одна буква, заглавие и тире. Даже (ах, какой пассаж!) нет в конце точки». В 1918 г. В. Гнедов участвовал в «Газете футуристов», издал «Временник-4».

На возле бал
(«Слезетки невеселей заплакучились на Текивой...»)
Кук

Засахаре кры.

Ерошино («Не зная устали...»)

Руконог.

Свирельга
(«Ги! Поэт белоснегий — раскрыленка неяроча сна...»)

Засахаре кры.

Смерть искусству. 15 поэм

СПб., 1913.

ПАВЕЛ ШИРОКОВ

Павел Дмитриевич Широков (1893—1963) входил в группу эгофутуристов, в издательстве «Петербургский глашатай» были напечатаны его поэтические книги «Розы в вине» (1912), «В и вне» (1913), «Книга великих» (вместе с В. Гнедовым, 1914).

Я клоун полуночья...

Крематорий здравомыслия. М.: Изд. «Мезонин поэзии», 1913.

А. ГРААЛЬ-АРЕЛЬСКИЙ

Грааль-Арельский (Степан Степанович Петров; 1889—193?) — поэт, прозаик. Работал в обсерватории Петербургского Народного Дома. Свой псевдоним связывал с чашей Грааля — символом чистоты. Как эгофутурист выпустил сборник стихов «Голубой ажур» (1911), не получивший одобрения в критике. Следующая книга «Летейский брег» (1913) знаменовала переход поэта на сторону акмеизма.

В трамвае («На остановках, с яростью звериной...»)

Пир во время чумы. М.: Изд. «Мезонин поэзии», 1913.

ГЕОРГИЙ ИВАНОВ

Георгий Владимирович Иванов (1894—1958) — поэт, по рекомендации Кульбина издал свой первый сборник у эгофутуристов. Демонстративно перейдя к акмеистам, он стал одним из руководителей «Цеха поэтов».

Вот — письмо. Я его распечатаю...

Иванов Г. Отплытие на о. Цитеру. СПб., 1912.

Кузмин М. А. (1872—1936) — поэт, влияние которого на Георгия Иванова рецензенты считали определяющим.

ВСЕВОЛОД КНЯЗЕВ

Всеволод Гавриилович Князев (1891—1913), примкнув к эгофутуристам, не успел обрести определенной поэтической манеры. Почти все стихи поэта были опубликованы после его внезапного самоубийства в сб.: *Князев Всеволод.* Стихи. Посмертное издание. СПб., 1914 (предисловие Гавриила Князева).

Вы милая, нежная Коломбина...
Недаром зеркало сегодня разбилось...

Стихи. Посмертное издание.

ВАДИМ БАЯН

Вадим Баян (Владимир Иванович Сидоров; 1880—1966) — поэт, последователь И. Северянина, который писал в предисловии к первой книге симферопольца: «Изнеженная жеманность — главная особенность творчества Вадима Баяна. Его напудренные поэзы, несмотря на некото-

рую рискованность темы, всегда остаются целомудренными. Стих легкий, мелодичный. Его поэзия напоминает мне прыжок, сделанный на Луне: подпрыгнешь на вершок, а прыжок аршинный».

Сиреневые хмели («В моей душе сиреневые хмели...»)
Лунная пьянь («Твой колет в самоцветных каменьях...»)

Баян Вадим. Лирический поток. Лирионетты и баркароллы / Предисл. И. Ясинского-Белинского и Игоря Северянина. СПб.: Изд. т-ва Вольф, 1914.

МЕЗОНИН ПОЭЗИИ

Увертюра

Вернисаж. М.: Изд. «Мезонин поэзии», 1913. Написана Львом Заком. См.: Манифесты и программы русских футуристов / Коммент. Вл. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 89. Печатается в сокращении.

М. Россиянский (Л. В. Зак)

Перчатка кубофутуристам

Вернисаж.

В. Шершеневич

Футуропитающиеся

Первый журнал русских футуристов.
Фельетон написан по поводу статьи К. Чуковского о футуристах в альманахе «Шиповник».

Айхенвальд Ю. И. (1872—1928) — критик.

Вербицкая А. А. (1861—1928) — писательница. В 1910 г. вышел ее роман «Ключи счастья», успех которого соперничал с известностью футуристов. Вспоминают, что, когда в кабаре «Бродячая собака» Маяковский неосторожно покритиковал Вербицкую, на него бросился посетитель, едва остановленный Василиском Гнедовым.

Разбить скрижали... — Скрижали Академии эгопоэзии.

Фриче В. М. (1870—1929) — критик, искусствовед.

Яблоновский А. А. (1870—1934), *Неведомский М.* (Миклашевский М. П.; 1866—1943) — критики.

Осоргин (Ильин) М. А. (1878—1942) — прозаик, критик.

Бакст Л. С. (1866—1924) — художник, автор театральных костюмов.
Скиталец (Петров С. Г.; 1869—1941), *Тан Н. А.* (Богораз В. Г.; 1865—1936) — поэты, прозаики.

В. Шершеневич

Два последних слова

Шершеневич В. Зеленая улица. Статьи и заметки о литературе. М.: Изд. «Плеяды», 1916.

ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ

Вадим Габриэлович Шершеневич (1893—1942) — поэт, критик, организатор группы и издательства «Мезонин поэзии», затем создатель собственного варианта футуристической поэзии — имажинизма.

Порыжела небесная наволочка...
Вы не думайте, что сердцем кодаком...

Пир во время чумы.

Вы вчера мне вставили луну в петлицу...

Крематорий здравомыслия.

Так ползите ко мне по зигзагистым переулкам мозга...
Я не буду вас компрометировать дешевыми объедками цветочными...
Болтливые моторы пробормотали быстро и на...

Первый журнал русских футуристов.

Это Вы привязали мою голую душу к дымовым...
Прямо в небо качнул я вскрик свой...
Церковь за оградой осторожно привстала на цыпочки...

Дохлая луна II. Из цикла «К. Большакову».

Бледнею, как истина на столбцах газеты...

Первый журнал русских футуристов.

ХРИСАНФ

Хрисанф (Зак Лев Васильевич; 1892—1980) — поэт, критик, художник; сводный брат философа С. Франка. Зак подолгу бывал в Париже, где окончательно поселился после революции. Рукописная книга «Утро внутри: стихи 1916—1962», составленная во Франции, хранится в Иерусалимском ун-те.

Как бы интродукция («Пир! Негр мимо...»)
Сердце из ветоши!..
Отчаянье жму я руками...

Пир во время чумы.

Небо усталостью стиснуто...
Тарантелла тарантула!..

Крематорий здравомыслия.

КОНСТАНТИН БОЛЬШАКОВ

Константин Аристархович Большаков (1895—1938) стихи начал писать с 14-ти или 15-летнего возраста. Примерно около этого же времени — встреча с В. Я. Брюсовым. В 1913 г. Большаков стал студентом Московского университета, примыкал к группе М. Ларионова, который вместе с Н. Гончаровой оформил его книгу «Le Futur» (1913). Другая книга, «Сердце в перчатке», вышла в издательстве «Мезонин поэзии». Он был отмечен как один из наиболее талантливых футуристов, как истинный лирик (Б. Пастернак). В его стихах соединялись черты поэтики Маяковского и Северянина, заумное стихотворение «Вёсны» прославило Большакова в литературных салонах. Постепенно поэт сближался с кубофутуристами, участвовал в изданиях «Центрифуги». Последними поэтическими книгами Большакова были «Солнце на излете» и «Поэма событий» (1916).

Милостивые государи, сердце разрежьте...

Крематорий здравомыслия.

Вернисаж осени («Осенней улицы всхлипы вы...»)

Большаков К. Сердце в перчатке. М., 1913.

Вёсны («Эсмерами вердоми труверит весна...»)

Театр в карикатурах. М., 1913. № 16.

Эсмерами вердоми... — звукосочетание, возможно, происходит от имени французского поэта Эсмера Вальдора (А. Мерсеро), который работал в редакции «Золотого руна».

Осененочь («Ветер, небо опрокинуть тужась...»)
Осень годов («Иду сухой, как старинная алгебра...»)

Первый журнал русских футуристов.

Весна, изысканность мужского туалета...

Дохлая луна II.

Лунный тротуар («Плывут кровавые губы...»)

Рассвет («Дремлю за румяненным облаком...»)

Первый журнал русских футуристов.

Вечер
(«Вечер в ладони тебе отдаю я, безмолвное сердце...»)

Запах пространств
(«Версты ложились, как дети, в колыбели зелени...»)

Весеннее контрагентство муз. Стихи входят в цикл «Город в лете», посвященный Маяковскому.

РЮРИК ИВНЕВ

Рюрик Ивнев (Михаил Александрович Ковалев; 1891—1981) — поэт; живя в Петербурге, примыкал к московской группе эгофутуристов. Издал три выпуска сборника «Самосожжение», книги «Пламя пышет», «Золото смерти». В его эгофутуризме, замечал И. Игнатьев, больше «эго», чем «футуризма».

На Волге («Ждать и смотреть на рекламы...»)

Всегдай.

Был ветер особенно неприятный...

Крематорий здравомыслия.

Точно из развратного дома вырвавшаяся служительница...
В моем организме не хватает какого-то винтика...

Руконог.

БОРИС ЛАВРЕНЕВ

Борис Андреевич Лавренев (1891—1959) — драматург и прозаик, начинал как поэт-эгофутурист. В издательстве «Мезонин поэзии» планировался его сборник «Экзотический кораблик».

Nocturne («Задыхающийся храп рысака...»)

Боевая тревога (Из цикла «Дредноутовые поэзы»)
(«Мы автоматы-куклы на колоссальном дредноуте...»)

Вернисаж.

СЕРГЕЙ ТРЕТЬЯКОВ

Сергей Михайлович Третьяков (1892—1937) — поэт, в дальнейшем драматург и теоретик левого искусства. В «Мезонине поэзии» готовил книгу «Гамма-лучи» (не вышла).

Мы чаю не допили...

Крематорий здравомыслия.

Зафонарело слишком скоро...

Пир во время чумы.

НАДЕЖДА ЛЬВОВА

Надежда Григорьевна Львова (1891—1913) — поэтесса, автор книги «Старая сказка» (1911). Ее трагической судьбе посвящена поэма Б. Садовского «Наденька» (Морозные узоры. Пг., 1913) и стихи Т. Чурилина. Участвовала в альманахе «Пир во время чумы».

Суматоха и грохот ожившей платформы...

Пир во время чумы.

ЦЕНТРИФУГА

С. Бобров

О лирической теме (18 экскурсов в ее области)

Труды и дни. М.: Изд. «Мусагет», 1913. Тетрадь 1—2. В сокращении.

Чтоб очаровывать сердца... — эпиграф из стихотворения Е. Баратынского.

Нет, предписан ей закон... — из стихотворения Е. Баратынского «К А. Свербеевой».

...некоторый поверхностный критик... — имеются в виду слова И. Анненского в журнале «Аполлон» (1909. № 1. С. 39).

Турбопэан

Руконог. М., 1914.

Текст, предположительно, написан всеми тремя поэтами (Манифесты и программы русских футуристов. С. 109). По другим данным — автор

С. Бобров. Ему принадлежала обложка альманаха с девизом: «В центре рифа фуга / Блаженствуй, Центрифуга».

Грамота

Руконог.
Подпись И. Зданевича была получена заочно через М. Ларионова. С. Бобров в газете «Новь» (1914. № 19) пояснял: «По возвращении из Петербурга М. Ф. Ларионов вернул редакции рукопись с указанием, что г. И. Зданевич, читавший ее, согласен с нею и дает свою подпись. К<нигоиздательст>во “Центрифуга” признало “брань” в адрес кубофутуристов стоящей вне литературной этики» (Б. Пастернак и С. Бобров: Письма четырех десятилетий // Встречи с прошлым. Вып. 8. М., 1996. С. 201).

Пассеисты — приверженцы старины.
Указал ваше место в пределах родины... — намек на «Поэзу истребления» Северянина: «...а Бурлюков на Сахалин».
Вымышленные имена — псевдонимы В. Шершеневича.

Б. Пастернак

Вассерманова реакция

Руконог.

Сымпровизировать в улыбаться искусство...; *Потому что вертеться веки сомкнуты...* — из стихотворений К. Большакова «Посвящение» и «Иммортель».
К Апеннинскому сапогу... — к итальянскому футуризму, чьи манифесты переводил Шершеневич.

Несколько слов о о «Леторее»

Асеев Николай, Петников Григорий. Леторей. М.: Изд. «Лирень», 1915. Текст написан Г. Петниковым (Манифесты и программы русских футуристов. С. 141).

С. Бобров

Два слова о форме и содержании

Второй сборник «Центрифуги». М.: Третий турбогод, [1916]. Подпись: Э. П. Бик.

СЕРГЕЙ БОБРОВ

Сергей Павлович Бобров (1889—1971) — поэт, художник, критик, организатор группы «Центрифуга». Его первая книга «Ветроградари над лозами» вышла в 1913 г. с иллюстрациями Наталии Гончаровой. В стихах Боброва сказывался опыт Гофмана и новейшей французской поэзии, увлечение автора математикой и теорией стихосложения. В послесловии к сборнику «Лира Лир» поэт возражал тем, кто «будут визжать, просмотрев “Лиру Лир”, что это не поэзия, что это не певуче, бессмысленно, безумно, похоже на издевательство и т. д.».

Из оратории «Лира лир»
(«Сумасшедший пляс — хороводом...»)

Руконог.

Азовское море
(«Вскипает застывший черный шелк...»)

Пета. М.: Изд. «Пета», 1916.

БОРИС ПАСТЕРНАК

Борис Леонидович Пастернак (1890—1960) — сын художника Л. О. Пастернака. Окончил Московский университет в 1913 г., тогда же в альманахе «Лирика» появились первые пять стихотворений, а в последние дни года — поэтическая книга «Близнец в тучах». В 1914—1918 гг. Пастернак входил в группу «Центрифуга». С футуризмом его связывало, по словам философа Федора Степуна, «искание и обретение новых поэтических форм, ведущих далее того, что было найдено уже символистами <...> отрицание канонизированного синтаксиса, логической внятности мысли и необходимости зрительной реализации образа». Встреча с Маяковским весной 1914 г. ускорила становление индивидуальной манеры Пастернака, выразившейся в книгах «Поверх барьеров» (1917) и «Сестра моя — жизнь», напечатанной в 1922 г. Она принесла поэту настоящую известность, и Пастернак вспоминал в «Охранной грамоте»: «...мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали».

Мельхиор («Храмовой в малахите ли колен...»)
Об Иване Великом («В тверди “тверда слово рцы”...»)

Руконог.

Февраль! Достать чернил и плакать...
Как бронзовый золой жаровень...

Лирика. М., 1913.

Не подняться дню в усилиях светилен...

Вокзал («Вокзал, несгораемый ящик...»)

Пастернак Б. Близнец в тучах. М.: Изд. «Лирика», 1914.

В посаде, куда ни одна нога...

Весна, ты сырость рудника в висках...

Я клавишей стаю кормил с руки...

Весеннее контрагентство муз.

Поэзия весны
(«Что почек, что клейких заплывших огарков...»)

Петербург (отрывок)
(«Как в пулю сажают повторную пулю...»)

Пастернак Б. Поверх барьеров. М., 1917.

НИКОЛАЙ АСЕЕВ

Николай Николаевич Асеев (1889—1963) был родом из Льгова, учился в Московском коммерческом училище. Начал печататься в 1911 г. в журнале «Весна», вошел в кружок «Лирика», где познакомился с Пастернаком и Бобровым. Асеев развивал мотивы славянского фольклора, словотворчества Хлебникова, преклонялся перед «Госпожой Большой Метафорой». Вслед за первой книжкой «Ночная флейта» (1914) в издательствах «Центрифуга» и «Лирень» вышли его поэтические сборники «Зор», «Леторей» (вместе с Г. Петниковым) и «Оксана» в 1916 г., когда автор был призван в действующую армию.

Звенчаль. Конная, пенная немецкой стали!
(«Тулумбасы, бей, бей...»)

Перуне, Перуне...

Асеев Н. Зор. М., 1914.

Гудошная («Титлы черные твои...»)

Руконог.

Боевая сумрова («Меняем прицел небосвода...»)

Весеннее контрагентство муз.

Объявление
(«Я запретил бы "Продажу овса и сена"...»)

Асеев Н., Петников Г. Леторей. М.: Изд. «Лирень», 1915.

За отряд улетевших уток...

Пета.

Через гром («Как соловей, расцеловавший воздух...»)

Асеев Н. Четвертая книга стихов. М., 1916.

БОЖИДАР

Божидар (Богдан Петрович Гордеев; 1894—1914) — поэт, стиховед, занимался в художественной студии, увлекался немецкой гравюрой и санскритом. Посмертно издан его трактат «Распевочное единство» (1916).

Стихи печатаются по: *Божидар.* Бубен. М.; [Харьков]: Изд. «Лирень», 1914.

ГРИГОРИЙ ПЕТНИКОВ

Григорий Николаевич Петников (1894—1971) — родом из Харькова, учился в гимназии вместе с Божидаром. Познакомившись с Асеевым, основал изд-во «Лирень», существовавшее до 1920 г. Печатался в «Центрифуге», но после встречи с Хлебниковым в 1916 г. увлекся экспериментами в области фольклора и восточнославянских языков. Сборники Петникова «Книга Марии Зажги снега» и «Поросль солнца» с рисунками Марии Синяковой вышли в 1918 г.

Стихи печатаются по сб. «Леторей».

ТИХОН ЧУРИЛИН

Тихон Васильевич Чурилин (1885—1946) — поэт, в дальнейшем автор романов, стихов и переводов. Первая книга «Весна после смерти» вышла в издательстве «Альциона» в количестве 240 экземпляров с литографиями Н. Гончаровой. Экземпляр № 1, предназначавшийся матери, был затем подарен Марине Цветаевой с надписью: «Повторением чудесным, наследием нежнейшим передается живой, живущей Матери, Любови, Другу Марине Цветаевой невозможностью больше <дать>. Аминь. Март 1916. 9. Весна. Тихон Чурилин».

Весна после смерти — образ возвращения к людям после двухлетнего пребывания в клинике для душевнобольных. В предисловии поэт писал: «Храня целость своей книги — не собрания стихов, а книги — я должен был снять посвящения живым: моим друзьям, моим учителям в поэзии и знакомым моим. Да и кого мог иметь из таковых очнувшийся — воскресший! — весной после смерти, возвратившийся вновь нежданно, негаданно (желанно)?»

Стихи печатаются по этому изданию.

ФЕДОР ПЛАТОВ

Федор Федорович Платов (1895—1967) — автор стихов, сказок, живописец. В книге «Блаженны нищие духом» (1915) представил своеобразное футуристическое евангелие от Федора Платова: «Я футурист, и не отрекусь от истины, ибо футуризм есть основа и первое дитя XX века. Века шли за веками, и было рождение всего, что есть. И вот пришел футуризм на смену всего, ибо наступило время его...»

Ор 13

Второй сборник «Центрифуги».

ЖИВОПИСЬ. ТЕАТР. МУЗЫКА

Д. Бурлюк

Кубизм

Пощечина общественному вкусу. Печатается в сокращении.

Заявление «Союза молодежи» и «Гилеи»

Союз молодежи-3.

Листовка «Союза молодежи»

СПб., 1913. Написана О. Розановой и раздавалась участникам диспута «О современной молодежи» 23 марта 1913 г.

О. Розанова

Основы Нового Творчества и причины его непонимания

Союз молодежи-3. СПб., 1913.

Ольга Владимировна Розанова (1886—1918) — художница, оформитель футуристических книг, искала синтез поэзии и изобразительного искусства: «Строчки нужны чиновникам и Бальмонтам — у нас буквы летают!»

Н. Н. Пунин назвал Розанову среди немногих представителей научной критики 1910-х гг.

Первый Всероссийский съезд баячей будущего

За 7 дней. СПб., 1913. 15 авг.

Манифест принят на съезде, в котором участвовали только его авторы (Хлебников не смог приехать). В сентябре 1913 г. с проектам театра «Футу» выступил М. Ларионов, а 26 апреля 1914 г. в газете «Новь» появилась «Декларация о футуристическом театре», написанная В. Шершеневичем.

В. Маяковский

Театр, кинематограф, футуризм

Кине-журнал. М., 1913. № 14.

М. Матюшин

Футуризм в Петербурге.
Спектакли 2, 3, 4 и 5-го декабря 1913 года

Первый журнал русских футуристов. М., 1914.

Лучисты и будущники. Манифест

Ослиный хвост и Мишень. М., 1913.

**Почему мы раскрашиваемся.
Манифест футуристов**

Аргус. 1913. № 12.

Мы и Запад

Грамоты и декларации русских футуристов.

Манифест написан 1 января 1914 г. и вначале был отпечатан в виде листовки на русском, французском и итальянском языках. Французский перевод был направлен Гийому Аполлинеру, и тот опубликовал его в «Mercure de France» (1914. 16 апр.) с комментариями.

Якулов Г. Б. (1884—1928) — художник, оформитель футуристического кафе «Мировой вокзал искусств» («Питтореск»). По воспоминаниям Д. Бурлюка, присутствовал при создании манифеста «Пощечина общественному вкусу», но отказался подписать его.

А. Лурье

К музыке высшего хроматизма

Весеннее контрагентство муз.

Артур Сергеевич Лурье (1891—1966) — композитор, разрабатывал новые принципы творчества. Участвовал в футуристических выступлениях. Возглавлял отдел музыкального искусства (МУЗО) Наркомпроса. Эмигрировал в США. См. его воспоминания в наст. изд.

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

Василий Васильевич Кандинский (1866—1944) — художник, теоретик искусства. Новелла «Фагот» — одна из четырех, опубликованных в «Пощечине общественному вкусу». Вошла в книгу «Звуки» (на нем. яз., 1912). Автор выражал недовольство включением своих произведений в слишком полемический альманах.

ПАВЕЛ ФИЛОНОВ

Павел Николаевич Филонов (1883—1941) — художник, теоретик искусства. В книгу «Пропевень о поросли мировой» (Пг.: Изд. «Журавль», 1915) входили две поэмы: «Песня о Ваньке Ключнике» и «Пропевень про красивую преставленницу».

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

Казимир Северинович Малевич (1878—1935) — художник и теоретик искусства, основатель супрематизма. Стихи печатаются по: *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. Стихотворение из 22 частей датируется примерно 1918—1919 гг.

ОЛЬГА РОЗАНОВА

Сон ли то...
Испания («Вульгарк ах бульваров...»)

Стихи печатаются по: Искусство. М., 1919. № 4.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Из трагедии «Владимир Маяковский»

Маяковский В. Трагедия. М.: Изд. «Первого журнала русских футуристов», 1914.

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ

Из оперы «Победа над солнцем»

А. Крученых. Отрывок из оперы «Победа над солнцем». Опера А. Крученых, музыка Матюшина. СПб.: Изд. «ЕУЫ», 1914.

ФИЛОЛОГИ-ФУТУРИСТЫ

В. Шкловский

Заумный язык и поэзия

Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. 1916. Печатается в сокращении.

Виктор Борисович Шкловский (1893—1984) — писатель, критик, литературовед. Один из организаторов и теоретиков ОПОЯЗа (Общество по изучению поэтического языка), существовавшего в 1916—1923 гг. В 1914 г. В. Шкловский, студент историко-филологического факультета Петербургского университета, издал брошюру «Воскрешение слова» в защиту футуристической теории «слова как такового», которая стала манифестом русской формальной школы в литературоведении. В. Шкловский писал в книге «Жили-были» (М., 1966. С. 100): «Ученики Бодуэна де Куртенэ — однорукий Евгений Дмитриевич Поливанов, специалист по корейскому языку, человек широчайших лингвистических знаний и безумной жизни, Лев Петрович Якубинский, красиволобый, спокойный, тогда любимый ученик Бодуэна, — заинтересовались книжкой». Так возник ОПОЯЗ. В разные годы в работе общества принимали участие О. М. Брик, Г. О. Винокур, Е. Д. Поливанов, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Р. О. Якобсон, Л. П. Якубинский и др. В 1916—1923 гг. вышли шесть «Сборников по теории поэтического языка». «Шкловский — человек "внезапный", — вспоминала художница Валентина Ходасевич, — когда он начинает говорить, то мысль его взрывается, бросается с одного на другое толчками и скачками, иногда уходит совсем от затронутой темы и рождает новые. Он находит неожиданные ассоциации, будоражит вас все больше, волнуется сам, заинтересовывает, захватывает и уже

не отпускает вашего внимания, пока не изложит исчерпывающе все свои соображения, отрывистые и не сразу понятные. Он показывает вам вещи, события, людей с никогда не найденной вами, а может, и не подозреваемой точки, иногда даже вверх ногами или с птичьего полета. И обычное, присмотревшееся, даже надоевшее вдруг преображается и получает новый смысл и новые качества» (*Ходасевич В.* Портреты словами. М., 1987. С. 126).

Глоссолалия — особый вид расстройства речи: произнесение бессмысленных сочетаний звуков, сохраняющих некоторые признаки связной речи (темп, ритм, структуру слога и т. п.). Встречается в виде магических заклинаний, в состоянии религиозного экстаза. А. Белый создал поэму о звуке «Глоссолалия» (1917).

Р. Якобсон

Футуризм

Искусство. М., 1919. 2 авг. Подпись: Р. Я.

Роман Осипович Якобсон (1896—1982) — языковед, литературовед. Учился в гимназии при Лазаревском Институте восточных языков (1906—1914), затем в Московском университете на славяно-русском отделении историко-филологического факультета. В этот период происходит его знакомство с Хлебниковым, Крученых, Малевичем, Филоновым, Маяковским и другими футуристами. «Как-то в тринадцатом году ко мне пришел Малевич, — вспоминал Р. Якобсон. — Что его побудило прийти, где мы с ним перед этим обменялись мнениями, слышал ли он о моих взглядах и школьнических исканиях от кого-то, или мы где-то столкнулись — я не помню. Был я — лазаревец, шестнадцати-семнадцати лет. Малевич со мной говорил о своем постепенном отходе от искусства предметного к беспредметному. Мы дискутировали, и потом он мне сказал: “У меня будут новые картины, беспредметные, летом мы с вами поедем в Париж, и вы будете на выставке моих картин читать лекции и объяснять эти картины”. Частью он это предложил, потому что он не говорил по-французски, а кроме того, он больше верил мне как теоретику, чем самому себе, при всей моей тогдашней наивности» (Якобсон-будетлянин: Сборник материалов / Сост. Бенгт Янгфельдт. Стокгольм, 1992. С. 23). В марте 1915 г. был создан Московский лингвистический кружок, и Р. Якобсон стал его первым председателем. Несколько позднее он начал участвовать и в работе ОПОЯЗа. Шкловский, обращаясь к нему, писал: «Тогда, когда мы встретились на диване у Оси (Осипа Брика), над диваном были стихи Кузмина. Тогда ты был младше

меня, и я уговаривал тебя в новую веру. С инерцией своего веса ты принял ее» (*Шкловский В.* Третья фабрика. М., 1926. С. 68). В 1920 г. Р. Якобсон в составе миссии Красного креста уехал в Чехословакию, с 1941 г. проживал в США. Р. Якобсон — основатель Пражского и Нью-Йоркского лингвистических кружков, один из основоположников структурализма в языкознании и литературоведении.

...формулировка Глеза и Метценже... — Речь идет о книге А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» (Париж, 1912; рус. изд.: СПб., 1913. Пер. с фр. Ек. Низен, ред. М. Матюшин). Одна из первых попыток теоретически осмыслить опыт художников кубистического направления. Книга сыграла важную роль в становлении теории и практики будетлян.

...один из пионеров новой психологии — Штумпф... — Карл Штумпф (1848—1936), немецкий психолог, философ, музыковед.

«Вот день-то и прошел...» — из романа И. Гончарова «Обломов».

Манифест художников-футуристов — «технический манифест» футуристической живописи (1910) итальянских художников-футуристов. Рус. изд.: Манифесты итальянского футуризма / Пер. В. Шершеневича. М., 1914.

А. Д. Хвольсон (1852—1934) — физик, профессор Петербургского университета, член-корреспондент Российской Академии наук, автор неоднократно переиздававшегося многотомного «Курса физики».

Н. А. Умов (1846—1915) — физик-теоретик, профессор Московского университета, президент Московского общества испытателей природы, активный пропагандист новейших научных знаний.

А. А. Богданов (1873—1928) — деятель российского революционного движения, врач, философ, экономист.

К. Карра (1881—1966) — итальянский живописец и график, участник футуристического движения. В 1913 г. им был написан манифест «Живопись звуков, шумов и запахов».

На изображение смотрят с удовольствием... — цитата из басни И. Хемницера «Метафизический ученик».

РУССКИЙ ФУТУРИЗМ В КРИТИКЕ

Николай Гумилев

Из «Писем о русской поэзии»

Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг.: Изд. «Мысль», 1923. Печатаются отрывки из книги.

Н. Гумилев с 1909 г. писал критические обзоры для журнала «Аполлон». Незадолго до гибели поэта в его окружении возникла мысль (и Н. Гумилев с ней согласился) собрать обзоры вместе и выпустить отдельным изданием. Осуществить задуманное при жизни Н. Гумилева не удалось. В предисловии к «Письмам...» Георгий Иванов подчеркивал: «Дар критической интуиции был ему в высокой степени свойственен. В письмах о русской поэзии есть ряд блестящих примеров художественного предвидения. Так, Н. Гумилев первый (за 3 месяца до статьи Валерия Брюсова и задолго до выхода “Громокипящего кубка” с предисловием Ф. Сологуба) отметил дарование тогда никому не ведомого Игоря Северянина и тут же указал на все органические его пороки, чего не сумели сделать названные выше критики».

Грааль-Арельский — один из... — Речь идет о первой книге Грааля-Арельского «Голубой ажур» (Пб., 1911).

Вадим Шершеневич всецело... — Рецензируется первый поэтический сборник В. Шершеневича «Весенние проталинки» (М., 1911).

Первое, что обращает на себя внимание в книге... — Иванов Г. Отплытие на о. Цитеру. Поэзы. Пб.: Изд. «Эго», 1912.

Прекрасное впечатление производит книга Вадима Шершеневича... — Шершеневич В. Carmina. М., 1913.

«Вампука» — пародийное оперное представление «Вампука — дочь царя Африканского» в театре «Кривое зеркало» (1910).

Стихи Тихона Чурилина... — Чурилин Т. Весна после смерти. М., 1915.

Александр Бенуа

Кубизм или кукишизм?

Речь. 1912. 23 нояб.

Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) — художник, историк искусства и художественный критик. Один из основателей «Мира искусства». Б. Лившиц вспоминал: «...в двенадцатом году главным запевалой в диком хоре, сопровождавшем наши выступления, был Александр Бенуа» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 355). Д. Бурлюк ответил А. Бенуа брошюрой «Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве)». СПб., 1913. См. также: *Розанова О.* Основы Нового творчества... (наст. изд.).

Василий Львов-Рогачевский

Символисты и наследники их

Современник. СПб., 1913. № 6. Публикуется вторая часть статьи — «Творцы слова».

В. Львов-Рогачевский (Василий Львович Рогачевский; 1873—1930) — критик и литературовед. С конца 90-х гг. сотрудничал в журналах «Русское богатство», «Образование», «Современный мир». Одновременно с литературной деятельностью вел революционную работу (был членом «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», активно участвовал в революции 1905 г.). После съезда РСДРП примыкал к меньшевикам.

...пишет господин Г.-А... — Инициалы Г.-А. принадлежат Граалю-Арельскому, опубликовавшему в альманахе «Оранжевая урна» (1912) статью «Эгопоэзия в поэзии».

Э. Дюркгейм (1858—1917) — французский социолог-позитивист, основатель французской социологической школы. В 1897 г. им была написана работа о самоубийствах (рус. пер.: *Дюркгейм Э.* Самоубийство. Социологический этюд. СПб., 1912).

...вышла книжечка Василиска Гнедова... — *Гнедов В.* Смерть искусству. Пб.: Изд. «Петербургский глашатай», 1913.

Владислав Ходасевич

Русская поэзия. Обзор

Альциона. Кн. I. М., 1914. Печатается отрывок из статьи.

Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939) — поэт, автор многих критических статей и рецензий, посвященных отечественной литературе. В своем творчестве стремился соединить традиции русской классической поэзии с мироощущением человека XX в. В целом отрицательно оценивал теорию и практику русского футуризма.

Биплан — наиболее распространенная в начале XX в. конструкция самолета, имевшего с каждой стороны два крыла (одно над другим).

О, когда на «Блерио»... — Л. Блерио (1872—1936) — французский авиаконструктор и летчик, один из пионеров авиации. Здесь — марка самолета.

Иван Бодуэн де Куртенэ

К теории «слова как такового» и «буквы как таковой»

Отклики (приложение к газете «День»). СПб., 1914. № 8. 27 февр.

Иван Александрович Бодуэн де Куртенэ (1845—1929) — языковед. Оказал большое влияние на развитие общего языкознания. В 1900—1915 гг. был профессором Петербургского университета. Кроме статьи «К теории “слова как такового”...» опубликовал в том же приложении неделей раньше (1914. № 7. 20 февр.) статью «Слово и “слово”». В. Шкловский так вспоминает об И. А. Бодуэне де Куртенэ: «Бодуэн ин-

тересовался сегодняшним языком во всех его проявлениях, современной литературой — в том числе футуристами... Я увидел профессора, когда он был уже стариком лет шестидесяти пяти — невысоким, поседевшим. Читал лекции Бодуэн высоким голосом, заикался. Но казалось, что он не заикается, а удивляется тем вещам, которые вот только сейчас раскрылись перед ним... Его книги, небольшие по размеру, переполнены наблюдениями, как поезд на железной дороге. Пассажиры-мысли переполняли все вагонные полки, висели между вагонами, висели на подножках» (*Шкловский В.* Жили-были. М., 1966. С. 95—96).

Появляющиеся в последнее время «Декларации слова как такового»... — Здесь и далее цитируется листовка «Декларация слова как такового» А. Е. Крученых и Н. И. Кульбина (см. наст. изд.).

Корней Чуковский

Эгофутуристы и кубофутуристы

Статья печатается в сокращении. Впервые опубликована в литературно-художественном альманахе издательства «Шиповник» (Кн. 22. СПб., 1914), затем в книге К. Чуковского «Лица и маски» (СПб.: Изд. «Шиповник», 1914) под заглавием «Футуристы».

Большой успех имели у публики лекции К. Чуковского «Искусство грядущего дня (русские поэты-футуристы)», с которыми он выступал в октябре-ноябре 1913 г. в Петербурге и Москве. В них принимали участие и футуристы. Б. Лившиц вспоминал: «...все же он был и добросовестней, и несравненно талантливей своих товарищей по профессии, а главное — по-своему как-то любил и Маяковского, и Хлебникова, и Северянина. Любовь — первая ступень к пониманию, и за эту любовь мы прощали Чуковскому все его промахи.

В наших нескончаемых перебранках было больше веселья, чем злобы. Однажды сцепившись с ним, мы, казалось, уже не могли расцепиться и собачьей свадьбой носились с эстрады на эстраду, из одной аудитории в другую...» (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1989. С. 439).

Валерий Брюсов

Смысл современной поэзии

Художественное слово. М., 1920—1921. № 2. Печатается отрывок из статьи.

В работе В. Брюсов подводит итог своим размышлениям о русской поэзии в первые два десятилетия XX в. Футуристическая школа здесь рассматривается в контексте больших исторических задач, ставших

перед отечественной литературой этого периода. Впервые В. Брюсов выступил с анализом и оценкой творчества футуристов в статьях «Сегодняшний день русской поэзии» (Русская мысль. 1912. № 7), «Новое течение в русской поэзии. Футуристы» (Русская мысль. 1913. № 3), «Год русской поэзии» (Русская мысль. 1914. № 5). В. Брюсов с самого начала противопоставлял ранний футуризм акмеизму как течение «стихийное» течению «тепличному» и, таким образом, в какой-то мере предвосхитил оценку футуризма и акмеизма, данную А. Блоком в статье «Без божества, без вдохновенья (Цех акмеистов)» в 1921 г. В обзоре «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», написанном год спустя после публикуемой нами статьи, В. Брюсов подчеркнул значительную роль, сыгранную футуристической школой в русской поэзии в первое послереволюционное пятилетие, указал на сложные процессы, которые протекали в это время внутри футуристического движения и, в конечном итоге, определили его новое лицо: «Главными деятелями пятилетия были футуристы и вышедшие из футуризма течения. Среди них погибли все те, идеология которых опиралась на принципы крайнего индивидуализма (эгофутуристы и т. под.). Удержались и имели возможность развиваться те, которые были способны, в той или иной степени, воспринять дух революции (Маяковский, Хлебников, Асеев, Третьяков, а также Пастернак и др.)».

ВОСПОМИНАНИЯ

Михаил Матюшин

Русские кубофутуристы

Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории авангарда. Стокгольм, 1976. Печатается в сокращении. См. также: *Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М., 1997.

Давид и Мария Бурлюки

Маяковский и его современники.
Фрагменты из воспоминаний

Литературное обозрение. 1993. № 6. (Публ. А. Парниса.)

Василий Каменский

Путь энтузиаста (отрывки)

Каменский В. Степан Разин. Пушкин и Дантес. Художественная проза и мемуары. М.: Правда, 1991. *«Путь энтузиаста»* — книга мемуаров

В. Каменского, вышедшая отдельным изданием в 1931 г. (М.: Федерация).

Бенедикт Лившиц

Гилея

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания / Подг. текста П. М. Нерлера и А. Е. Парниса. Л.: Сов. писатель, 1989. «Гилея» — первая глава книги воспоминаний Б. Лившица «Полутораглазый стрелец». Воспоминания вышли отдельным изданием в 1933 г.

Алексей Крученых

Наш выход (отрывки)

Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания / Сост. Р. Дуганов; комм. Р. Дуганов, А. Никитаев, В. Терехина. М.: «RA», 1996.

Мария Синякова

(Из воспоминаний)

Из стенограммы. 1939. Государственный музей В. В. Маяковского.

Мария Михайловна Синякова (Уречина; 1890—1984) — художница, одна из сестер Синяковых, ближайших соратниц Хлебникова, Асеева, Пастернака. Она оформляла книги Маяковского, Петникова и др. Ее подпись стоит под манифестом «Труба марсиан».

Вадим Баян

(Первая олимпиада футуристов)

Баян В. Маяковский в Первой олимпиаде футуристов / Публ. А. Зименкова, А. Сердитовой // Арион. 1997. № 1.

Игорь Северянин

(Заметки о Маяковском)

Северянин И. Сочинения. Таллин: Ээсти Раамат, 1990.

К. с. ч. — «Колокола собора чувств» — роман в стихах И. Северянина (1925).

Алексей Масаинов

Маяковский — поэт и человек

Печатается по: Маяковский продолжается. Вып. 2. М., 2009. (Публ. и примеч. Л. А. Селезнева.)

Алексей Алексеевич Масаинов (1889—1971) — поэт. С весны 1920 г. жил в Париже, затем в Лос-Анджелесе, где писал сценарии, снимал фильмы. Лето проводил на Таити, где и были написаны воспоминания).

На Средней Подьяческой ~ налево кв. № 13. — Точный адрес Игоря Северянина в Петербурге был: ул. Средняя Подьяческая, д. 5, кв. 8.

Мать Северянина — Наталия Степановна Лотарева, урожд. Шеншина (185?—1921).

Фофанов... — поэт Константин Михайлович Фофанов (1862—1911), познакомившийся с Северяниным в 1907 г. и сыгравший большую роль в становлении Северянина как поэта.

Сергей Кречетов... — Кречетов (Соколов) Сергей Алексеевич (1878—1936) — поэт, критик, издатель. Свое отрицательное мнение о личности и поэзии Маяковского он высказал в статьях: Finita la comedia! // Утро России. М., 1914. 22 марта; Чихи-Пихи московские // Жизнь. Ростов н/Д., 1919. 6 (19) дек.; Красный стихотворец; Опять советские поэты // Русская правда. Белград, 1923. Март.

Я зрел в Олимпове Иуду... — В стихотворении «Эпилог», I (1912), завершавшем книгу «Громокипящий кубок» (1913), звучит так:

Среди друзей я зрил Иуду,
Но не его отверг, а — месть.

Иван Лукаш... — Лукаш Иван Созонтович (1892—1940) — прозаик, сделавший себе имя в эмиграции; в молодости, в 1912—1913 гг., печатался в альманахах эгофутуристов, но в 1914 г. отошел от них.

Весенний день горяч и золот... — из стихотворения «Весенний день» (1911).

О, когда бы на Блерио... — из стихотворения «Нелли» (1911).

Я презираю вас, надменно тусклые... — неточная цитата из стихотворения «Рядовые люди» (1911).

Это я сквозь мир несу... — неточная цитата из поэмы «Облако в штанах», ч. 4.

...*«сестра жены Брюсова»*... — Бронислава Матвеевна Рунт (Погорелова; 1885—1983). О Маяковском писала в воспоминаниях: Валерий Брюсов и его окружение // Новый журнал. Нью-Йорк, 1953. № 33. Подробнее о Б. М. Рунт см. в кн.: *Немирова М. А.* Автографы из старого альбома. М., 2006.

...печальное лицо Эмиля Верхарна с автографом. — Выдающийся бельгийский поэт Эмиль Верхарн (1855—1916) приезжал в Россию в ноябре 1913 г. Имел несколько публичных выступлений, был гостем в доме В. Я. Брюсова, где, вероятно, и оставил автограф на своем портрете.

...один из Бурлюков. — Давид Давидович Бурлюк (1882—1967).

...открывшейся выставке футуристов. — «Выставка живописи 1915 года», имевшая внегрупповой характер и широко представлявшая различные направления художников-авангардистов, проходила в Москве с 23 марта по 26 апреля 1913 г. Она получила резкую оценку в статье С. Яблоновского «Выставки. Оскар Мещанинов» (Русское слово. 1915. 25 марта). В этом фельетоне, однако, имеется детальное описание «Самопортрета» В. Маяковского на выставке.

Мар-руська! — Мария Никифоровна Бурлюк (урожд. Еленевская; 1894—1967) — с марта 1912 г. жена Д. Д. Бурлюка. Для правильного восприятия последующего шаржированного Масаиновым облика Марии Бурлюк надо иметь в виду, что М. Н. и Д. Д. Бурлюк были идеальной парой и прожили вместе долгую счастливую жизнь. В описываемое Масаиновым время (конец марта 1915 г.) Мария Никифоровна уже была матерью одного сына (Давид-мл.; род. 1913) и находилась в предродовой стадии беременности вторым сыном (Николай; род. 11 апреля 1915), что невозможно было не заметить. Вероятно, в воспоминаниях Масаинова соединены впечатления от нескольких встреч с Марией Бурлюк, хронологически далеко отстоящих друг от друга.

...из половины цилиндра, ножниц и кусков жести. — «Самопортрет». Кроме него, на выставке была еще одна картина Маяковского — «Рулетка».

...в неразбериху Свенцянского прорыва... — В 1914—1916 гг. А. Масаинов в качестве военного корреспондента газет «Биржевые ведомости» и «Русское слово» несколько раз бывал на передовой линии фронта.

«*Привал комедиантов*» — Артистическое кабаре «Привал комедиантов» в Петрограде просуществовало 3 года: с 18 апреля 1916 г. по 26 апреля 1919 г. Режиссер-новатор Н. Н. Евреинов (1879—1953) был автором большинства постановок в кабаре, а актер Ф. Н. Курихин (1881—1951) — одним из наиболее занятых в них актером.

...стенной росписи Александра Яковлева. — А. Е. Яковлев (1887—1938) — живописец, дядя Татьяны Алексеевны Яковлевой, возлюбленной В. Маяковского в 1928—1929 гг. Кроме А. Яковлева, настенные фрески «Привала комедиантов» создавали художники С. Ю. Судейкин (1884—1946) и Б. Д. Григорьев (1886—1939). Фрески эти не сохранились.

Мне нравится это выражение в вашем стихотворении. — Поразительное свойство Маяковского метко высвечивать главное в творчестве других поэтов отмечает здесь Масаинов, кстати, задолго до опубликования известного мемуарного фрагмента Л. Ю. Брик «Чужие стихи» (1940). Поскольку стихотворение А. Масаинова «Япония» (1914) уже второй раз столь благожелательно упоминается персонажами воспоминаний, приведем здесь его полностью — оно достойно быть включенным в антологию лучших стихов Серебряного века:

Япония

Игорю Северянину

Душистым вечером гремит так звончато
Концерт фонариков в стране Ниппон.
Ликуй, Япония! Где жизнь утончена,
Где гейши веселы, там весел звон.

Вся в озарении, цветеньи сливовом
Ты дышишь влагою, Восходный Свет.
Деревья белые! Привет, счастливые!
Деревья алые! И вам привет.

Как ты изысканна, благоуханная,
Как ты пленительна, сердца пленив.
Клонитесь грезово, головки пьяные
Цветов камелии и ветви слив!

Деревья белые, деревья алые,
Озвоньте шелестно сады утех.
Здесь губы женские всегда коралловы,
Здесь гейши веселы и весел грех.

Греши, Япония! Весной, как зарево,
Растут слепительно твой смех, твой звон.
О, как блистателен концерт фонариков
На шумных улицах в стране Ниппон!

...не мужчина, а облако в штанах? — Из пролога к поэме «Облако в штанах» (1915).

И пробуждается поэзия во мне... — Из стихотворения А. С. Пушкина «Осень» (1833).

Древеницы в лесу заплетали... — Из стихотворения «Полюбовницы» (1906). Вошло в книгу стихов С. Городецкого «Ярь» (СПб., 1907).

Петроград? Кому это нужно?.. — Искаженная цитата из стихотворения З. Н. Гиппиус «Петроград» (написано 14 декабря 1914 г., но по цен-

зурным условиям долго не могло быть опубликовано — появилось в печати только 17 марта 1917 г. в газете «Речь»).

...преподнесла эти стихозы на «Зеленом кольце»... — Драма З. Н. Гиппиус из современной жизни «Зеленое кольцо» была поставлена в 1915 г. в Александринском театре в Петрограде (режиссер В. Э. Мейерхольд).

...или на «Будет радость». — Пьеса Д. С. Мережковского «Будет радость» (написана на современный сюжет) была поставлена в Московском Художественном театре в 1916 г.

...присутствие композитора Цибульского... — Композитор и пианист Н. К. Цибульский (1876(?) — после 1919) — легендарная личность двух артистических кабаре: «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», фигурирует во многих воспоминаниях, связанных с этими местами обитания петербургской богемы.

...книгоиздатель и книгопродавец Ясный... — Вероятно, В. М. Ясный, владелец книжного магазина в Петрограде, который намеревался издать в 1917—1918 гг. книгу стихов Маяковского «Кофта фата. Всякая ерунда», да так и не издал. Он был сыном издателя М. А. Ясного, имевшего свою долю в издательстве М. Горького и А. Н. Тихонова «Парус», где была напечатана книга стихов Маяковского «Простое как мычание» (1916).

Петроград принимал междусоюзную конференцию. — Конференция государств антигерманского военного блока в декабре 1916 г.

...знал поэта Андрея Виноградова... — Андрей Виноградов — поэт из ближнего окружения Северянина (еще до прихода Масаинова), автор книг стихов: «Мои стихи» (Вятка, 1911); «Птица Радости и Птица Печали» (СПб., 1913); участник первого альманаха «Винтик» (Пг., 1915). Ему посвящены стихотворения Северянина «Весенние триолеты» (1913), «Эстляндская поэза» (1914).

Митинг деятелей искусства состоялся в Михайловском театре 12 марта 1917 г. Присутствовали 1403 человека. Стенограмма выступления Маяковского опубликована в: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 13. С. 243.

Прогремел выстрел Доры Каплан. — 30 августа 1918 г. председатель Совета Народных Комиссаров В. И. Ленин был тяжело ранен эсеркой-террористкой Ф. Каплан. После этого покушения Советская власть объявила о начале «красного террора» по всей стране.

...150 000 000 Иванов, завоевывающих мир... — Поэма «150 000 000» (1921).

...вылезал грязным... — Неточная цитата из «Облака в штанах», ч. 4.

Выше гордых голов гряда!.. — Из стихотворения «Наш марш» (1918).

Насилья гнет развеян пылью... — Из второй редакции «Мистерии-буфф» (1921) — хор Нечистых в финале пьесы.

Пришел, чтоб бился лбом бы... — Из поэмы «Облако в штанах», ч. 3.

Дней бык пег... — Из стихотворения «Наш марш» (1918).

Барабан... — Центральный образ в стихотворении «Приказ по армии искусства» (1918); один из главных динамических образов революции в поэме «150 000 000»: «Бей, барабан! Барабан, барабан! / Были рабы! Нет раба!».

Борис Пастернак

Охранная грамота (отрывок)

Пастернак Б. Избранное: В 2 т. Т. 2: Проза. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1985. Первое отдельное издание: *Пастернак Б.* Охранная грамота. Л., 1931.

Валентина Ходасевич

Выставка в салоне Михайловой. Татлин, Маяковский, Василий Каменский

Ходасевич В. Портреты словами. Очерки. М.: Сов. писатель, 1987. Печатается в сокращении.

Валентина Михайловна Ходасевич (1894—1970) — живописец и театральный художник. В 1910—1911 гг. училась в студии Хабермана в Мюнхене, затем в 1911—1912 гг. — в Париже, в Академии Витти у К. Ван Донгена. В 1912 г. работала под руководством В. Татлина в Москве. В. Ходасевич участвовала во многих выставках левых течений, близко знала Маяковского и других футуристов.

Вадим Шершеневич

Футуристы

Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Моск. рабочий, 1990. Печатается в сокращении.

«Футуристы» — вторая часть мемуаров В. Шершеневича «Великолепный очевидец». Работа над воспоминаниями была завершена, по-видимому, в 1936 г., но при жизни автора они не публиковались. Часть текста, вычеркнутая в свое время редактором, дана в квадратных скобках.

Артур Лурье

Наш марш

Новый журнал. Нью-Йорк, 1969. № 94.

П. М. Пильский (1876—1941) — литературный критик, в эмиграции сотрудник рижской газеты «Сегодня», автор книги статей «Затуманившийся мир» (1929).

На щеке у милой будетлянки... — Сологуб писал в 1913 г.: «Будетлянка другу расписала щеку, / Два луча лиловых и карминный лист...»

...помню ее декоративные плакаты... — Речь идет о цикле живописных полотен О. Розановой «Игральные карты». Совместная работа и «душевная нежность» связывали О. Розанову и А. Крученых (Лурье ошибочно называет Е. Гуро).

П. В. Митурич (1887—1956) — художник, муж сестры Хлебникова Веры.

Л. А. Бруни (1894—1948) — художник.

Николай Пунин

Квартира № 5

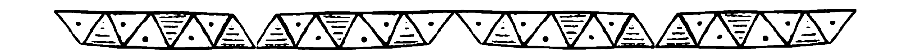
Печатается по: Панорама искусств 12. М., 1989. (Публ. И. Н. Пуниной.)

Пунин Николай Николаевич (1888—1953) — художественный критик, окончил филологический факультет Петербургского университета (1914), печатался в журнале «Аполлон». В 1918—1920 гг. заведовал Петроградским отделом ИЗО Наркомпроса, был комиссаром Русского музея и Эрмитажа, печатался в газете «Искусство Коммуны». Затем преподавал в Академии художеств, в Институте истории искусств, университете. В 1931 г. Пунин предполагал издать книгу воспоминаний и размышлений «Искусство и революция» (другое название: «В борьбе за новейшее искусство»). Публикация не состоялась, отрывок из 5-й главы рукописи относится к 1915—1916 гг. В 1949 г. Пунин был арестован и погиб в лагере близ Воркуты.

Велимир Хлебников

Октябрь на Неве

Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. Впервые: Красный воин. Астрахань, 1918. № 49.



КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ ФУТУРИСТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ*

1908

Январь.

В Москве на выставке «Стефанос» («Венок») были впервые широко представлены работы молодых художников, будущих членов новаторских художественных объединений: бр. Бурлюков, Н. Гончаровой, М. Ларионова, А. Лентулова, Н. Сапунова, С. Судейкина и др.

Февраль.

В Москве открылось кабаре «Летучая мышь».

Март.

Выставка «Венок» открылась в Петербурге.

Апрель.

В Москве в Салоне «Золотого Руна», организованном А. Мерсеро, экспонировалась современная русская и французская живопись (Гончарова, Ларионов, П. Кузнецов, Сезанн, Ван Гог, Матисс, Боннар).

В Петербурге состоялась выставка «Современные течения в искусстве», организованная Н. Кульбиным и его «художественно-психологической группой» «Треугольник».

Октябрь.

В. Каменский напечатал в журнале «Весна» первое произведение В. Хлебникова «Искушение грешника».

* В летопись включены также некоторые сопутствующие факты и события.

Ноябрь.

В Киеве на выставке «Звено» (А. Экстер, бр. Бурлюки, Гончарова, Ларионов, Лентулов) распространялась листовка Д. Бурлюка «Голос импрессиониста в защиту живописи».

1909

Январь.

В Москве открылся второй салон «Золотого Руна» (русский и французский отделы), в котором показаны новейшие работы Ван Донгена, Вламинка, Брака, определившие появление термина «кубизм».

Февраль.

Вышла первая книга стихов и рассказов Е. Гуро «Шарманка» с рисунками автора и Н. Любавиной.

Н. Кульбин прочитал лекцию «Свободное искусство как основа жизни».

В парижской газете «Фигаро» появился Манифест футуризма итальянского писателя Ф. Т. Маринетти.

В Мюнхене В. Кандинский создал «Новое мюнхенское художественное объединение» (А. Кубин, В. Бехтеев, М. М. Веревкина, А. Явленский и др.).

Март.

В Петербурге Н. Кульбин провел выставку картин «Импрессионисты» при участии Е. Гуро, Б. Григорьева, М. Матюшина, И. Школьника, Э. Спандикова, В. Каменского, А. Крученых и др.

Д. Бурлюк организовал выставку «Венок — Стефанос» в Петербурге, затем в Херсоне. Представлены А. Лентулов, А. Экстер, А. Явленский и др.

Ноябрь.

В Петербурге образовалась группа художников «Союз молодежи» (Гуро, Матюшин, Спандиков, Шлейфер, Школьник и др.).

Декабрь.

В Москве открылась 3-я «Выставка картин Золотое руно» (среди участников — Гончарова, Ларионов, Кончаловский, Машков, Фальк).

В Одессе открылась «Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунка» (Салон Издебского), которая экспонировалась затем в Киеве, Петербурге, Риге. В русском разделе были представлены среди других В. Кандинский, бр. Бурлюки, во французском — Брак, Ван Донген, Матисс, Руо, Синьяк и др.

1910

Февраль.

В Петербурге принят устав общества художников «Союз молодежи», председателем стал Л. Жевержеев.

Вышел сб. «Студия импрессионистов» под маркой «Треугольник» (сост. Н. Кульбин).

Март.

В Петербурге открылась первая выставка художников «Союза молодежи» при участии Гончаровой, Ларионова, Машкова, Экстер, Петрова-Водкина, Филонова, бр. Бурлюков и др. По инициативе В. Маркова (Матвея) показана в декабре в Риге.

Состоялась Первая выставка рисунков и автографов русских писателей группы «Треугольник» совместно с группой Д. Бурлюка «Венок — Стефанос». Помимо живописи Д. Бурлюка, Е. Гуро, М. Матюшина, А. Экстер были представлены рукописи Хлебникова, рисунки-автографы В. Каменского и др. Без ведома устроителя Н. Кульбина раздавалась листовка Д. Бурлюка «По поводу "художественных" писем г-на А. Бенуа».

Апрель.

Вышел в свет альманах «Садок судей» (В. Каменский, бр. Бурлюки, Е. Гуро, Ек. Низен, В. Хлебников, С. Мясоедов, А. Гей), фактически определивший создание группы будетлян «Гилея».

Итальянские художники Бочиони, Северини, Руссоло и др. выпустили Манифест художников-футуристов (рус. пер. в сб. «Союз молодежи» № 2).

Сентябрь.

Издан каталог выставки «Нового художественного общества» в Мюнхене со статьями Ле Фоконье, Д. и В. Бурлюков, В. Кандинского, О. Редона.

Октябрь.

В Осеннем салоне в Париже экспонировались работы В. Кандинского, П. Кончаловского, И. Машкова и др.

Декабрь.

В Москве открылась первая экспозиция «Бубновый валет» — Гончарова, Ларионов, Кончаловский, Машков, Лентулов, Куприн, группа Кандинского, французские художники.

В Одессе проходил 2-й Салон Издебского — «Международная художественная выставка». В каталоге напечатаны статьи В. Кандинского «Содержание и форма», Н. Кульбина «Треугольник», А. Шёнберга «Параллели в октавах и квинтах».

1911

Январь.

При участии общества «Союз молодежи» в Троицком театре миниатюр в Петербурге был поставлен народный фарс «Царь Максемьян».

Апрель.

В Петербурге открылась выставка «Союза молодежи». Участвовали кроме прежних экспонентов О. Розанова, К. Малевич, В. Татлин.

Вышла книга В. Каменского «Землянка» с илл. Б. Григорьева. Б. Прателло издал Манифест итальянских музыкантов-футуристов.

Лето.

Игорь Северянин написал «Пролог. Эгофутуризм».

Сентябрь.

Образован кружок «Эго» (И. Северянин, К. Олимпов, И. Игнатьев, П. Широков, В. Гнедов, Грааль-Арельский, Д. Крючков).

Ноябрь.

Утвержден устав общества московских художников «Бубновый валет».

Вышла книга П. Успенского «Tertium organum» (ее идеи использованы М. Матюшиным при анализе книги Глеза и Метценже в сб. «Союз молодежи» № 3).

В Москве в Литературно-художественном кружке состоялась встреча с А. Матиссом.

В Париже в Осеннем салоне были показаны кубистические произведения Пикассо и Брака, послужившие основой для теоретической брошюры Глеза и Метценже «О кубизме» (1912), рус. пер. Ек. Низен (1913).

Декабрь.

В Москве в обществе «Свободная эстетика» состоялась однодневная выставка произведений М. Ларионова.

В Петербурге открылась выставка «Союза молодежи».

Состоялся Всероссийский съезд художников (с докладами выступили С. Бобров — «Основы новой русской живописи», Н. Кульбин — «Гармония, диссонанс и тесные сочетания в искусстве и жизни»; он же прочел доклад В. Кандинского «О духовном в искусстве», отд. изд. на нем. яз.: Мюнхен, 1911).

Под эгидой Общества интимного театра на Михайловской площади открылось артистическое кабаре «Бродячая собака».

В Мюнхене была проведена первая выставка объединения «Синий всадник», на которой экспонировались первые абстрактные композиции В. Кандинского. В альманахе «Синий всадник» участвовал Д. Бурлюк.

1912

Январь.

В Петербурге опубликованы Скрижали Академии эгопоэзии, подписанные «ректориатом» в составе И. Северянина, К. Олимпова, Г. Иванова, Грааля-Арельского. И. Игнатьевым основано изд. «Петербургский глашатай» и одноименная газета.

Состоялась выставка «100 лет французской живописи (1812—1912».

В Москве открылась выставка общества художников «Бубновый валет» при участии французских живописцев Делоне, Леже, Матисса, Пикассо и немецких — Кирхнера, Пехштейна, Марка и др.

Февраль.

В Политехническом музее состоялись первые диспуты «Бубнового валета», на которых сделали доклады Н. Кульбин, Д. Бур-

люк, М. Волошин, был зачитан доклад В. Кандинского, в прениях выступили В. Маяковский, А. Крученых, Н. Гончарова, М. Ларионов.

Вторая выставка «Голубого всадника» при участии К. Малевича, Н. Гончаровой, М. Ларионова.

Март.

В Училище живописи, ваяния и зодчества прошла выставка «Союза молодежи» (В. Бубнова, В. Матвей, О. Розанова, П. Филонов, И. Школьник и др.), одновременно была развернута экспозиция «Ослиный хвост» (Н. Гончарова, М. Ларионов, К. Малевич, С. Бобров, К. Зданевич, В. Татлин, А. Шевченко, В. Барт и др.).

В Париже Валентина де Сен-Пуан издала Манифест женщины-футуристки.

Состоялась первая выставка галереи «Der Sturm» в Берлине при участии В. и Д. Бурлюков, Н. Гончаровой.

В «Петербургском глашатае» вышел альманах «Оранжевая урна», посвященный памяти К. М. Фофанова, затем в течение года — «Стеклянные цепи», «Орлы над пропастью».

Апрель.

В Петербурге вышел первый сборник общества художников «Союз молодежи» со статьями В. Маркова «Принципы нового искусства», Э. Спандикова «По поводу реферата С. Боброва “Русский пуризм”», Д. Варварова «Персидское искусство» и др.

На вечере Художественно-артистической ассоциации в зале Тенишевского училища был обсужден доклад Н. Кульбина «Современная живопись и роль молодежи в эволюции искусства».

Май.

В Италии Ф. Т. Маринетти опубликовал Технический манифест футуристической литературы, У. Боччиони — Технический манифест футуристической скульптуры.

Июнь.

В Петербурге «Союз молодежи выпустил второй сборник «по вопросам искусства и эстетики», в котором было окончание статьи В. Маркова, перевод манифеста итальянских художников-футуристов, материалы Ле Фоконье, Ван Донгена, репродукции П. Филонова, О. Розановой и др.

Лето.

В Москве прошли переговоры «Союза молодежи» и группы «Гилея» о совместных выступлениях.

В Херсоне Д. Бурлюк напечатал первую брошюру В. Хлебникова «Учитель и ученик».

Сентябрь.

Северянин опубликовал «Доктрины интуитивной школы эгофутуризма».

Октябрь.

«Взлетели» (вышли из печати) первые книги А. Крученых, В. Хлебникова с литографиями Н. Гончаровой, М. Ларионова: «Старинная любовь», «Игра в аду», «Мир с конца»; в их оформлении складывалась уникальная техника «самописьма».

Открылось Художественное бюро Н. Добычиной на Марсовом поле в Петербурге — один из центров левого искусства.

Состоялась выставка работ Н. Кульбина.

Произошел раскол школы Вселенского эгофутуризма, И. Северянин издал «Эпилог Эгофутуризма».

Ноябрь.

В кабаре «Бродячая собака» впервые выступил с чтением своих стихов В. Маяковский.

П. Филонов написал статью «Канон и закон» с набросками теории аналитического искусства.

В Москве на выставке «Мир искусства» М. Ларионов впервые показал «лучистые» холсты.

На Первой выставке картин и этюдов Художественно-артистической ассоциации вместе с Д. Бурлюком, В. Чекрыгиным, Л. Лисицким впервые выставлялся В. Маяковский.

В Петербурге в Троицком театре прошел вечер «Союза молодежи», на котором с лекцией «Что такое кубизм?» выступил Д. Бурлюк, с докладом «О новейшей русской поэзии» — В. Маяковский.

Опубликована статья А. Бенуа «Кубизм или кукишизм?» как реакция на выступление Д. Бурлюка.

Декабрь.

Открылась выставка художников «Союза молодежи» при участии москвичей Малевича, Татлина, Бурлюков, С. Боброва, В. Маяковского.

В Москве в изд. Г. Кузьмина и С. Долинского вышел из печати альманах «Пощечина общественному вкусу» с одноименным манифестом. Из семи авторов сборника (Д. Бурлюк, В. Хлебников, В. Маяковский, А. Крученых, Б. Лившиц, Н. Бурлюк, В. Кандинский) манифест «в защиту нового искусства» подписали четверо первых.

1913

Январь.

В Петербурге создана Интуитивная ассоциация эгофутуризма, ее программная «Грамата» подписана «ареопагом»: И. Игнатьев, П. Широков, В. Гнедов, Д. Крючков.

В Москве в зале Третьяковской галереи душевнобольной А. Балашов ножом порезал картину И. Репина «Иван Грозный и сын его Иван».

В Милане вышел «Футуристический манифест похоти» В. де Сен-Пуан.

Февраль.

В Москве в Политехническом музее прошел диспут общества «Бубновый валет» по поводу покушения на картину Репина. В прениях по докладу М. Волошина «О смысле катастрофы, постигшей картину Репина» выступали В. Маяковский, М. Ларионов и др.

Открылась выставка художников «Бубновый валет» при участии Пикассо, Леже, Метценже и др.

Состоялся диспут «Бубнового валет» с докладами И. Аксенова «О современном искусстве» и Д. Бурлюка «Новое искусство в России и отношение к нему художественной критики» и с выступлением Маяковского.

В Петербурге в изд. М. Матюшина «Журавль» вышел второй сборник «Садок судей» с участием Е. Гуро, Д. Бурлюка, В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Крученых, Б. Лившица, Ек. Низен, рисунками Гуро, Гончаровой, Ларионова, Д. и В. Бурлюков.

В Москве издана полемическая листовка «Пощечина общественному вкусу» и книга А. Крученых «Помада» в оформлении М. Ларионова.

В Казани обнародован пародийный сборник «Неофутуризм» (2-е изд. — «За что нас бьют»).

Март.

В изд. «Гриф» с предисловием Ф. Сологуба опубликован сборник поэз И. Северянина «Громокипящий кубок».

Вышел третий сборник «Союза молодежи» при участии поэтов «Гилеи», включавший статьи Э. Спандикова, А. Балльера, О. Розановой, Н. Бурлюка, работу Матюшина о книге Глеза и Метценже «Кубизм», произведения В. Хлебникова, Е. Гуро, А. Крученых, Б. Лившица, Бурлюков, рисунки О. Розановой и И. Школьника.

Н. Кульбин прочитал лекцию «Грядущий день и искусство будущего».

В Троицком театре состоялись диспуты «Союза молодежи» на темы «О современной живописи» с докладами Д. Бурлюка, К. Малевича и «О новейшей русской литературе» с выступлениями В. Маяковского, Н. Бурлюка.

В Москве в изд. Г. Кузьмина и С. Долинского вышел сборник стихов и рисунков «Требник троих» (В. Хлебников, В. Маяковский, В., Н. и Д. Бурлюки, Надежда Бурлюк, В. Татлин).

Открылась выставка группы Ларионова «Мишень» и состоялся диспут на тему «Восток, национальность и Запад» с докладами И. Зданевича «Футуризм Маринетти», М. Ларионова «Лучизм», Н. Гончаровой и А. Шевченко «Русское национальное искусство».

Образовано изд. «Лирика», объединившее Н. Асеева, С. Боброва, Б. Пастернака, Ю. Анисимова, В. Станевич, К. Локса.

В Петербурге начал выходить альманах интуитивной критики «Очарованный странник» под ред. В. Ховина (до 1916 г. вышло 10 номеров).

Опубликована полемика Д. Бурлюка с И. Репиным, А. Бенуа в книге «Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство».

Прошла выставка «Иконописные подлинники и лубки», организованная М. Ларионовым и Н. Виноградовым.

В Милане опубликован Манифест Л. Руссоло «Искусство шумов».

Эгофутурист В. Князев покончил жизнь самоубийством.

Апрель.

Отпечатана листовка А. Крученых «Слово как таковое» с дополнением Н. Кульбина.

Вышел альманах «Лирика» в одноименном изд. (Асеев, Бобров, Раевский, Рубанович, Сидоров, Станевич, Анисимов).

В сб. «Ослиный хвост и Мишень» опубликован манифест группы М. Ларионова «Лучисты и будущники».

В Москве в Литературно-художественном кружке состоялась лекция В. Шершеневича «Златополдень русской поэзии».

Май.

В Обществе свободной эстетики Маяковский выступил на чествовании вернувшегося из-за границы К. Бальмонта.

Отпечатан первый литографированный сб. стихов В. Маяковского «Я!»; обложка автора, рис. В. Чекрыгина и Л. Шехтеля (Жегина).

Вышла книга А. Крученых «Взорваль» (рис. О. Розановой).

В Усикирко (Финляндия) умерла Е. Гуро. Ее памяти был посвящен вышедший в сентябре в изд. «Журавль» сб. «Трое» (Е. Гуро, В. Хлебников, А. Крученых; оформление К. Малевича).

Образована группа «Мезонин поэзии», объединившая московских эгофутуристов (В. Шершеневич, Л. Зак, К. Большаков, Б. Лавренев, С. Третьяков, Р. Ивнев).

Состоялся 1-й Всероссийский съезд баячей будущего в Усикирко (М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич), на котором провозглашен манифест театра «Будетлянин».

В Милане Ф. Т. Маринетти издал манифест «Беспроволочное воображение и слова на свободе».

Июль.

Французский художник А. Ф. Дельмарль выпустил «Футуристический манифест против Монмартра»; Аполлинер напечатал статью «Футуристическая антитрадиция».

Вышла первая книга стихов С. Боброва «Вертоградари над лозами» с литографиями Н. Гончаровой. Книга К. Большакова «Le Futur» с ее рисунками конфискована полицией.

Август.

К. Д. Карра издал манифест «Живопись звуков, шумов и запахов».

Сентябрь.

Опубликован первый альманах «Мезонина поэзии» — «Вернисаж» (В. Брюсов, В. Шершеневич, К. Большаков, Хрисанф, Р. Ивнев, Б. Лавренев, П. Широков, К. Чайкин, А. Сидоров, Н. Бенедиктова).

А. Шемшурин издал свой труд «Футуризм в стихах В. Брюсова».

В Милане вышел футуристический манифест Маринетти «Мюзик-холл».

В Москве открылась персональная выставка работ Н. Гончаровой.

В течение весны-лета вышли альманахи «Петербургского глашатая» — «Засахаре кры», «Бей, но выслушай!», «Всегдай», «Небокопы», «Развороченные черепа», а также книги И. Игнатьева «Эгофутуризм» и «Эшафот. Эгофутуры».

Октябрь.

Издан Д. Бурлюком в Каховке сб. стихов, прозы, статей, рисунков, офортов «Дохлая луна» (Бурлюки, Каменский, Крученых, Маяковский, Хлебников).

К. Чуковский начал выступать с лекцией «Искусство грядущего дня» в Петербурге и Москве.

В Москве прошел «Первый в России вечер речетворцев».

Скандал на открытии кабаре «Розовый фонарь». Маяковский прочитал стихотворение «Нате!», выступили М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Большаков.

Опубликован второй сборник «Мезонина поэзии» — «Пир во время чумы» (И. Северянин, В. Шершеневич, Хрисанф, Р. Ивнев, С. Третьяков, К. Большаков, П. Широков, Н. Львова).

Ноябрь.

В Петербурге в Тенишевском училище с лекцией «Пушкин и Хлебников» выступил Д. Бурлюк.

После закрытия выставки Н. Гончаровой И. Зданевич прочитал доклад «Наталия Гончаров и “всёчество”».

В Москве прошел вечер «Утверждение российского футуризма» с докладом В. Маяковского «Достижения футуризма».

В Петербурге открылась выставка «Союза молодежи».

В Троицком театре состоялся диспут «Союза молодежи», на котором с докладом «О новейшей русской литературе» выступил Маяковский.

В Москве застрелилась участница «Мезонина поэзии» поэтесса Н. Львова.

Вышел III—IV сб. «Мезонина поэзии» — «Крематорий здравомыслия» (Шершеневич, Большаков, Северянин, Третьяков, Лавренев, Погодин, Чайкин, Нелли, Бекетова, Моравская, Сандомирский).

Декабрь.

В Петербурге в театре Луна-парк состоялась премьера «Трагедии» В. Маяковского и оперы М. Матюшина по пьесе А. Крученых «Победа над солнцем» с прологом В. Хлебникова. В оформлении участвовали художники П. Филонов, И. Школьник, О. Розанова, К. Малевич.

В Тенишевском училище прошел вечер «всёков» (Гончарова, Ларионов, И. Зданевич, Ле Дантю, Романович) против «ретроградности футуристов».

Н. Кульбин прочитал лекцию «Футуризм и отношение к нему общества и критики».

Маяковский, Д. Бурлюк, Каменский отправились с гастрольными выступлениями в Харьков, началось «турне футуристов». Маяковский читал доклад «Достижение футуризма», Бурлюк — «Кубизм и футуризм», Каменский — «Смехачам наш ответ», «Аэропланы и поэзия футуристов».

Вышла книга А. Крученых «Утиное гнездышко дурных слов», иллюстрированная О. Розановой.

В Петербурге на Морской был развернут Рождественский базар футуристов.

Опубликованы «Да-манифест» и «Почему мы раскрашиваемся» М. Ларионова и И. Зданевича.

В Париже Соня Делоне оформила книгу Блеза Сандрара «Проза транссибирского экспресса».

В «Бродячей собаке» А. Смирнов прочел доклад «Simultane» о новом течении во французском искусстве.

1914

Январь.

В изд. «Гилея» (Херсон) напечатан сб. «Молоко кобылиц».

Состоялась «Первая олимпиада футуристов» в Крыму: выступления Маяковского, Северянина, В. Баяна в Симферополе, Сева-

стополе, Керчи. Затем Северянин, Ховин, Баян и Шамардина выступили в Николаеве.

В Петербурге вышел альманах «Рыкающий Парнас» с манифестом «Идите к черту!». Деятели книги: стихи — Д. Бурлюк, Б. Лившиц, Н. Бурлюк, Каменский, Маяковский, А. Крученых, В. Хлебников, И. Северянин, Е. Гуро; рисунки — Д. Бурлюк, И. Пуни, В. Бурлюк, О. Розанова, П. Филонов; музыкальный ключ — Елачич.

В изд. «Лирика» вышли книги Асеева «Ночная флейта» и Пастернака «Близнец в тучах».

И. Игнатьев, глава петербургских эгофутуристов, покончил жизнь самоубийством.

Снят игровой фильм «Драма в кабаре футуристов № 13», поставленный М. Ларионовым.

На гектографе напечатана книга В. Хлебникова и А. Крученых «Тэ ли лэ» — цветное самописьмо О. Розановой и Н. Кульбина.

Состоялся вечер «Футуризм или просто скандализм (Герои литературного момента)». В осмеянии футуризма участвуют Куприн, Тэффи и др.

В Москве объявлено об образовании Временного экстраординарного комитета «Центрифуга»: Н. Асеев, С. Бобров, Б. Пастернак.

Вышли из печати книга Г. Тастевена «Футуризм (на пути к новому символизму», сб. «Манифесты итальянского футуризма» в пер. В. Шершеневича, свиток «Грамоты и декларации».

Ф. Т. Маринетти посетил Петербург и Москву.

Февраль.

Состоялись выступления Маринетти в Политехническом музее, Обществе свободной эстетики (Москва), в зале Калашниковской биржи, в кабаре «Бродячая собака» (Петербург).

Распространена листовка Б. Лившица, А. Лурье, Г. Якулова «Мы и Запад».

В Москве открылась экспозиция общества художников «Бубновый валет».

Маяковский, Д. Бурлюк и Каменский выступили в Казани.

А. Крученых опубликовал первую работу («выпыт») о творчестве В. Маяковского — «Стихи Маяковского» с рисунками О. Розановой и Д. Бурлюка.

Маяковский и Д. Бурлюк исключены из Училища живописи, ваяния и зодчества за публичные выступления.

Март.

Ликвидировано изд. «Лирика» и создано изд. «Центрифуга», в котором напечатан сб. «Руконог» с заявлением новой группы; «Грамота» была подписана Асеевым, Бобровым, Пастернаком и И. Зданевичем. Участвовали также Широков, Гнедов, Ивнев, Божидар, Крючков, Кузьмина-Караваева.

В Петербурге в изд. «Журавль» вышла книга Е. Гуро «Небесные верблюжата» с рисунками автора, в изд. «ЕУЫ» — «Изборник стихов» В. Хлебникова, оформленный П. Филоновым, который опубликовал вскоре манифест образованной им группы «Сделанные картины».

Созданное Д. Бурлюком издательство выпустило трагедию «Владимир Маяковский», «Творения» В. Хлебникова и «Первый журнал русских футуристов», в котором напечатаны стихи и статьи Бурлюков, Большакова, Каменского, Маяковского, Лившица, Северянина, Хлебникова, Шершеневича, подборка материалов «Позорный столб российской критики».

После выступлений в Ростове, Саратове, Тифлисе, Баку завершилось «турне футуристов».

Апрель.

О. Розанова, А. Экстер, Н. Кульбин, И. Архипенко участвовали в Первой международной футуристической выставке в Риме.

Д. и В. Бурлюки, А. Экстер, Малевич, Матюшин выставлялись в Салоне независимых в Париже.

В Художественном бюро Добычиной состоялась персональная выставка Н. Гончаровой.

Вышло 2-е, доп. издание альманаха «Дохлая луна» при участии Большакова и Шершеневича.

Май.

Татлин впервые показал живописные рельефы.

Июнь.

В Москве открылась выставка группы Ларионова «№ 4» (футуристы, лучисты и примитивисты).

Около 90 произведений Гончаровой и Ларионова были показаны в Париже. В журнале «Суар де Пари» Г. Аполлинер опубликовал

статью об их творчестве и одну из своих каллиграмм — образцов виртуальной поэзии.

Август.

Манифест Дж. Балла «Антинейтральная одежда».

Сентябрь.

В Харькове умер Божидар, его поэтический сб. «Бубен» напечатан в изд. «Лирень», организованном Асеевым и Г. Петниковым.

Осень.

В Москве в изд. «Сегодняшний лубок» сотрудничали Маяковский, Д. Бурлюк, В. Чекрыгин, Малевич, Машков, Лентулов. Они выпустили серию лубков и открыток со стихотворными подписями.

Октябрь.

В Политехническом музее состоялся вечер «Война и искусство» при участии Каменского, Д. Бурлюка и Маяковского.

Ноябрь.

Маяковский напечатал в газете «Новь» под заглавием «Траурное ура» стихи Асеева, Большакова, Пастернака, Д. Бурлюка и др.

Декабрь.

В Политехническом музее прошел поэзовечер И. Северянина.

В течение года.

В. Шкловский издал брошюру «Воскрешение слова».

В Саратове вышел футур-альманах вселенской самости «Я» (сост. Л. Гумилевский).

В Одессе издан сб. футуристов «Шелковые фонари».

1915

Февраль.

В Петрограде в кабаре «Бродячая собака» состоялся «Вечер пяти»: Д. Бурлюк, В. Каменский, С. Судейкин, А. Радаков, И. Северянин. В. Маяковский прочел стихотворение «Вам».

В Художественном бюро Н. Добычиной открылась Первая футуристическая выставка картин «Трамвай В», организованная

И. Пуни и К. Богуславской. Участвовали Малевич, Татлин, Розанова, Попова, Удальцова и др.

Вышел альманах «Стрелец», в котором выступили с переводами А. Блок, Ф. Сологуб, а также участвовали А. Ремизов, М. Кузмин, Д. Бурлюк, Каменский, Крученых, Маяковский, воспроизведены рисунки Врубеля, Розановой, Кульбина, Синяковой.

В кабаре «Бродячая собака» был устроен по этому случаю вечер, на котором присутствовал М. Горький.

З. Венгерова в заметке «Английские футуристы» сообщила об англо-американских «имажистах» Т. С. Элиоте, Э. Паунде, Д. Г. Лоуренсе и др.

Март.

В Москве открылась выставка «1915». Экспонировались произведения Татлина, Маяковского, группы Ларионова, «Бубнового валета» и др.

Состоялось закрытие «Бродячей собаки» в Петрограде.

Апрель.

«Выставка картин левых течений» в Художественном бюро Н. Добычиной.

Вышла книга П. Филонова «Пропевень о проросли мировой», содержавшая две поэмы в оформлении автора.

Май.

В Москве издан сб. «Весеннее контрагентство муз» при участии Бурлюков, Маяковского, Большакова, Асеева, Пастернака, Каменского, А. Беленсона, С. Вермеля, В. Канаева. Кроме стихов были напечатаны статьи Д. Бурлюка, пьеса В. Хлебникова, ноты Н. Рославца, рисунки А. Лентулова и Бурлюков, некролог А. Скрябина.

Лето.

О. Розанова с помощью линогравюр проиллюстрировала «Заумную гнигу» А. Крученых и Алягрова (Р. Якобсона).

Сентябрь.

Издана поэма Маяковского «Облако в штанах».

В Одессе напечатаны сб. футуристов «Серебряные трубы», «Авто в облаках» и «Пустынник».

В изд. «Лирень» вышел сб. Асеева и Петникова «Леторей».

Октябрь.

В Петрограде начал выходить рукописный журнал «Бескровное убийство» при участии М. Ле-Дантю, О. Лешковой, В. Ермолаевой, Н. Лапшина, Я. Лаврина.

Ноябрь.

В женской гимназии станицы Баталпашинской А. Крученых прочитал лекцию «Красота грядущего дня».

Декабрь.

В Петрограде напечатан альманах «Взял. Барабан футуристов» (Маяковский, Пастернак, Хлебников, Асеев, О. Брик, В. Шкловский).

Открылась Последняя футуристическая выставка «0,10» при участии Малевича, Розановой, Удальцовой, Клюна, Моргунова и др. Посетители получили брошюру Малевича «От кубизма и футуризма к супрематизму».

В течение года.

Издан роман Каменского «Стенька Разин», сб. «Четыре птицы» (Д. Бурлюк, В. Каменский, Г. Золотухин, В. Маяковский), «Феноменальная Гениальная поэма Теоман Великого Мирового поэта» К. Олимпова.

1916

Январь.

Изданы альбом цветных коллажей Розановой с текстом Крученых «Вселенская война-Ъ» и цикл линогравюр («Резьба») О. Розановой (стихи А. Крученых).

Февраль.

В Цюрихе (Швейцария) на вечере в «Кабаре Вольтер» Хуго Балль объявил о создании дадаизма.

Март.

В Москве в Пассаже открылась выставка «Магазин» (Татлин, Попова, Степанова, Родченко и др.).

Вышел сб. поэтов и художников «Московские мастера», в котором опубликованы произведения Хлебникова, Каменского, Д. Бурлюка, Вермеля, репродукции Лентулова, Куприна, Машкова.

Апрель.

Вышел «Второй сборник “Центрифуги”» с произведениями С. Боброва, Б. Пастернака, Ф. Платова, П. Широкова, Р. Ивнева, К. Олимпова, Б. Кушнера, обложкой Н. Гончаровой.

На выставке «Современной русской живописи» в Художественном бюро Н. Добычиной показаны работы Л. Поповой, О. Розановой, В. Кандинского и др.

В Харькове в виде свитка издан манифест «Труба марсиан» с подписями Хлебникова, Асеева, Петникова, М. Синяковой и Божидара.

Май.

В Царицыне Д. Петровский при участии В. Татлина провел вечер футуристов «Чугунные крылья».

Лето.

Выпущен Первый сборник изд. «Пета» (Асеев, Бобров, Большаков, Третьяков, Хлебников и др.).

В Петрограде вышел второй альманах «Стрелец», изданный А. Беленсоном. Выступления футуристов проходили в кабаре «Привал комедиантов» на Марсовом поле.

Издан 1-й «Сборник по теории поэтического языка».

Октябрь.

Вышла книга Маяковского «Простое как мычание».

Ноябрь.

В Москве открылась выставка «Бубнового валета» при участии группы художников-супрематистов, принятых в общество.

Декабрь.

В Петрограде группой «Бескровное убийство» поставлена пьеса И. Зданевича «Янко круль албанский».

1917

Февраль.

В Москве под руководством Малевича предполагалось создать общество художников «Супремус» и одноименный журнал, секретарем которого стала Розанова. В общество также входили Удальцова, Л. Попова, Клюн, Меньков.

Март.

В Михайловском театре в Петрограде состоялся митинг деятелей искусств. По докладу И. Зданевича принята резолюция протест против учреждения министерства искусств.

Опубликовано воззвание союза «Свобода искусству!», подписанное Альтманом, Бруни, Богуславской, Воиновым, Ермолаевой, Зданевичем, Каревым, Лурье, Пуниным.

На Первом республиканском вечере искусств в театре «Эрмитаж» в Москве выступили Бурлюк, Маяковский, Малевич, Татлин, Якулов, Гнедов, композитор Рославец.

Апрель.

Опубликовано воззвание «На революцию». От бюро: О. Брик, Л. Бруни, В. Ермолаева, И. Зданевич, М. Ле-Дантю, В. Маяковский, В. Мейерхольд, В. Татлин, В. Шкловский и др.

В Москве прошла однодневная выставка-аукцион картин в пользу освободившихся политических заключенных. Участвовали Попова, Розанова, Удальцова.

Создан Профессиональный союз художников-живописцев, в котором при участии В. Маяковского и Г. Якулова образована Молодая федерация художников левого направления.

Во «Временнике-1» опубликовано написанное В. Хлебниковым «Воззвание Председателей Земного шара».

В Петрограде под председательством Л. Жевержеева прошло заседание художников, решивших возобновить деятельность общества «Союз молодежи».

Весна.

В изд. «Центрифуга» вышли книги С. Боброва «Алмазные леса», «Лира лир» и Пастернака «Поверх барьеров».

Июнь.

В Петрограде состоялось праздничное шествие в честь «Займа свободы» с участием Предземшара Хлебникова.

Лето.

В Тифлисе выпущен альбом «1918» со стихами и коллажами Крученых, Каменского, Зданевича.

Сентябрь.

В Политехническом музее состоялась лекция Маяковского «Большевики искусства».

Октябрь.

В театре Таирова премьера спектакля «Саломея» О. Уайльда в сценографии А. Экстер.

Ноябрь.

В Москве начался выпуск газеты «Анархия», на страницах которой печатались Малевич, Татлин, Розанова, Удальцова, Клюн, Родченко, Степанова, Р. Ивнев, Святогор и др.

Открылось Кафе поэтов в Настасьинском переулке, где вскоре начались выступления Каменского, Маяковского, Д. Бурлюка и др.

Декабрь.

В салоне Михайловой выставка декоративно-прикладного искусства «Вербовка» при участии супрематистов.

В Политехническом музее состоялась «Елка футуристов».

В Тифлисе образован Синдикат футуристов (Каменский, Крученых, Зданевич, Терентьев).

В изд. «Парус» напечатана поэта Маяковского «Война и мир».

В течение года.

Вышли 2-й «Сборник по теории поэтического языка», И. Аксенов «Пикассо и окрестности» (обл. А. Экстер).

1918

Январь.

«Встреча двух поколений» на квартире М. Цетлина (Амари). В присутствии Бальмонта, Белого, Вяч. Иванова, Бурлюка, Каменского, Пастернака, Ходасевича и др. Маяковский читал поэму «Человек».

Образована коллегия Народного комиссариата просвещения по делам искусства — ИЗО Наркомпроса. В Петрограде в нее входили Н. Альтман, Н. Пунин, В. Маяковский, О. Брик и др.; в Москве — В. Татлин, О. Розанова, В. Кандинский, И. Машков и др. Руководитель ИЗО Д. Штеренберг. А. Лурье вошел в МУЗО (музыкальный отдел), Л. Жевержеев — в ТЕО (театральный отдел) Наркомпроса.

В Москве на Кузнецком мосту открылось кафе «Питтореск» («Мировой вокзал искусств»), где также выступали футуристы. Оформление Г. Якулова.

Февраль.

В Политехническом музее состоялся вечер «Избрание короля поэтов», на котором был «коронован» И. Северянин. Там же прошел поэзоконцерт Северянина и вечер «Против всяких королей» с участием Маяковского, Каменского, Д. Бурлюка.

Издан «Временник 4-й» (Асеев, В. Гнедов, Петников, Селегинский, Хлебников).

Март.

Вышла «Газета футуристов», в которой были напечатаны «Декрет № 1 о демократизации искусств» и «Манифест летучей федерации футуристов», подписанные Маяковским, Каменским, Д. Бурлюком.

Апрель.

Закрыто «Кафе поэтов».

Издан декрет Совнаркома «О памятниках республики», по которому началось снятие памятников «царей и их слуг» и конкурсы проектов революционных памятников, в которых участвовали футуристы.

В Тифлисе по инициативе А. Крученых в редакции журнала «Ars» состоялась Выставка картин и рисунков московских футуристов, на которой было ок. 200 произведений Гончаровой, Ларионова, Розановой, Малевича, Филонова и др.

В Москве Маяковский снялся в главных ролях в кинолентах «Барышня и хулиган», «Не для денег родившийся», «Закованная фильмой».

Май.

Футуристы создали праздничное оформление Москвы и Петрограда.

В кафе «Питтореск» Маяковский организовал вечер «Мой май».

Открылась Первая выставка картин профсоюза художников-живописцев Москвы. От Молодой федерации — А. Веснин, Древин, Клюн, Попова, Родченко, Розанова, Удальцова, Чекрыгин, Шевченко и др.

Июнь.

Выход Левой (Молодой) федерации из профсоюза художников-живописцев ввиду несогласия с его деятельностью.

Июль.

В Художественном бюро Н. Добычиной в Петрограде состоялась Выставка современной живописи и рисунка (Альтман, Анненков, Богуславская, Грищенко, Попова, Пуни, Удальцова, Шагал, Экстер).

В первом «Живом журнале» артели художников «Сегодня» участвовали Маяковский, Замятин, Кузмин, Эйхенбаум, Ховин. О. Брик читал доклад «Вся власть молодым!»

М. Шагал назначен уполномоченным по делам искусств в Витебске.

Вышли книги Каменского «Его — моя биография великого футуриста и «Звучаль веснеянки».

Сентябрь.

Строгановское училище преобразовано в 1-е Государственные Свободные художественные мастерские, Училище живописи — во 2-е Свомас.

Октябрь.

В Петрограде Маяковский создает издательство «ИМО» (Искусство молодых), первым книгами которого стали пьесы Маяковского «Мистерия-буфф» и Революционная хрестоматия футуристов «Ржаное слово». Затем вышел альбом «Герои и жертвы революции» — 18 рисунков Богуславской, Пуни, Козлинского, Маклецова с подписями Маяковского.

Ноябрь.

Премьера спектакля «Мистерия-буфф» в театре Музыкальной драмы в Петрограде: «Раскрашено Малевичем. Поставлено Мейерхольдом и Маяковским. Разыграно вольными актерами».

Вышло отдельное издание «Нашего марша» Маяковского на музыку А. Лурье с посвящением футуристам. Обложка Митурича.

На митинге «Храм или завод» во Дворце искусств (Зимний дворец) выступили Пунин, Маяковский, О. Брик.

В Москве скоропостижно умерла от дифтерии художница Розанова.

Декабрь.

Начались закупки произведений авангардных художников и создание Музея живописной культуры.

Вышел 1-й номер газеты отдела ИЗО Наркомпроса «Искусство коммуны» с «Приказом по армии искусства» Маяковского (всего до апреля 1919 г. выпущено 19 номеров).

В Москве открыта 1-я Государственная выставка «Посмертная выставка картин, этюдов, эскизов и рисунков О. В. Розановой».

В Германии издан «Dada Almanach» с «Дадаистическим манифестом 1918 года» за подписями Р. Хюльзенбека, Т. Тцара, Г. Гросса и др. Основана «Ноябрьская группа».

1919

Январь.

Образование группы «комфутов» (коммунистов-футуристов) в Петрограде под председательством Б. Кушнера.

Вышел 1-й номер еженедельника Московской коллегии ИЗО «Искусство» (до августа удалось выпустить 9 номеров).

В журнале «Сирена» (Воронеж. № 4—5. 30 янв.) опубликована «Декларация» Ордена имажинистов (Есенин, Мариенгоф, Шершеневич, Кусиков, Якулов). Там же — статья Шершеневича и Б. Эрдмана «Имажинизм в живописи».

Март.

В Петрограде состоялась выставка произведений Е. Гуро.

Апрель.

Во Дворце искусств (Зимний дворец) открылась Первая Государственная свободная выставка произведений искусств. Среди 299 участников — Малевич, Матюшин, Маяковский, Розанова, Шагал, Школьник и др.

Май.

В изд. «ИМО» вышла книга «Все сочиненное Владимиром Маяковским».

Лето.

Ипполит Соколов объявил о «рождении русского экспрессионизма».

В Тифлисе выходит первый номер еженедельной газеты «41°» одноименной группы футуристов (Крученых, Терентьев, Зданевич).

В Кургане напечатана книга Д. Бурлюка «Лысеющий хвост».

Вышел сб. Г. Петникова «Книга Марии Зажги снега» с илл. М. Синяковой.

Сентябрь.

Матюшин возглавил мастерскую «Пространственного реализма».

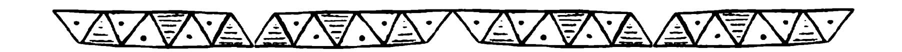
В первом (и единственном) номере журнала «Изобразительное искусство» опубликованы статьи Малевича «Наши задачи» и «О поэзии».

Создана «Ассоциация вольнодумцев» в Москве (председатель — С. Есенин). Открылось кафе «Стойло Пегаса».

А. Бретон вместе с Ф. Супо и Л. Арагоном издает журнал «Littérature», публикует «Магнитные поля» в духе «автоматического письма» сюрреализма.

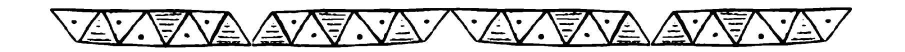
Октябрь.

Маяковский начинает работать в РОСТА.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

В Указатель не включена «Краткая летопись футуристического движения». Курсивом выделены публикации текстов участников футуристического движения.



СОДЕРЖАНИЕ

Эгофутуризм

Мезонин поэзии

Центрифуга

Живопись. Театр. Музыка

Филологи-футуристы

Русский футуризм в критике

Воспоминания

Научно-популярное издание

РУССКИЙ ФУТУРИЗМ:
Стихи. Статьи. Воспоминания

Составители:
В. Н. Терёхина, А. П. Зименков

Верстка: *С. Степанов*
Корректор: *Ю. Курбатова*
Художественное оформление: *С. Болдырева*

Подписано в печать 21.07.09. Формат 60 × 88 1/16.
Бум. офсетная. Гарнитура OctavaC. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 52,00. Тираж 2000 экз.
Зак. №

По вопросам оптовых закупок
обращаться по тел.: (812) 323–54–70

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12